Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der philologisch-historischen
Abteilung der philosophischen
Fakultät der Universität Basel

vorgelegt von

Walter Robert Nef
aus Herisau

Verlag von Heinrich Majer
Basel 1938

Diss. Basel
1938.

Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546711_0011

Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der philologisch-historischen
Abteilung der philosophischen
Fakultät der Universität Basel

vorgelegt von

Walter Robert Nef

aus Herisau

Verlag von Heinrich Majer
Basel 1938

* 454/13.

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Proff. Dr. K. Nef und Dr. W. Merian.

Basel, den 8. November 1934.

Prof. Dr. H. Lüdeke,
Dekan.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Arbeit erscheint gleichzeitig als schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, siebenter Band, herausgegeben von der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft.

Inhaltsverzeichnis.

Erstes Kapitel. Seite

Orgel und Organisten in St. Gallen und Bischofszell vor der Reformation 7

1. Die Orgel im Kloster St. Gallen 7
2. Die Organisten im Kloster St. Gallen 14
3. Die Stadtkirchen und Frauenklöster in St. Gallen 20
4. Bischofszell 24

Zweites Kapitel.

Fridolin Sichers Leben 27

1. Familie, Jugendzeit und Ausbildung 28
2. Als Organist in St. Gallen bis zur Reformation 30
3. Die letzten Jahre Sichers von der Reformation bis zu seinem Tode 37
4. Sichers Persönlichkeit 41

Drittes Kapitel.

Das Äussere der Orgeltabulatur 46

1. Beschreibung der Handschrift 46
2. Datierung der Handschrift 47
3. Die Notation 49

Viertes Kapitel.

Der Inhalt der Orgeltabulatur 55

1. Vorbemerkung 55
2. Katalog der Sicherschen Orgeltabulatur 66
3. Alphabetisches Verzeichnis nach Textanfängen 133
4. Alphabetisches Verzeichnis nach Komponisten 137

Anhang I.

Der übrige handschriftliche Nachlass Sichers 140

Anhang II.

1. Orgelbauvertrag mit Hans Schentzer 142
2. Orgelbauvertrag mit Rupprecht Eggstetter 143

Anhang III.

1. Anstellungsvertrag mit dem Organisten Valentin Negelin 146
2. Anstellungsvertrag mit dem Organisten Melchior Högger 147
3. Primi cantoris officia 149
4. Secundi cantoris officia 149

Anhang IV. Seite

Brief des Orgelbauers Meister Augustin in Landsberg (am Lech) an den Bürgermeister von St. Gallen 150

Quellenverzeichnis.

1. Handschriften und seltene Drucke 151
2. Literatur 152

Notenteil.

Thematisches Verzeichnis der Sicherschen Orgeltabulatur 159

Namenverzeichnis 211

Erstes Kapitel.

Orgel und Organisten in St. Gallen und Bischofszell vor der Reformation.

1. Die Orgel im Kloster St. Gallen.

Wie für viele Kirchen so sind wir auch für die Klosterkirche in St. Gallen nicht imstande, den genauen Zeitpunkt des ersten Orgelbaues anzugeben. Das 14. und das beginnende 15. Jahrhundert bedeuteten trübe Zeiten für die Abtei des heiligen Gallus. Die Zahl der Konventualen war schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts auf fünf zusammengeschmolzen, nach dem Tode des Abtes Kuno von Stoffeln (1411) waren es nur noch zwei, von denen der eine den andern zum Abt ernannte. Die Mönche entfernten sich häufig vom Kloster und lebten auf ihren Landsitzen, der Abt residierte gewöhnlich auf dem Hof zu Wil. Unter solchen Umständen ist nicht zu erwarten, dass sich die Pflege des Gottesdienstes und damit auch die Ausgestaltung nach der musikalischen Seite hin auf einer würdigen Stufe befanden. Der Tiefpunkt des Niederganges war erreicht, als das Kloster, eben durch den unglücklichen Ausgang der Appenzeller Kriege an den Rand der Vernichtung gebracht, am 20. April 1418 durch eine Feuersbrunst eingeäschert wurde. Abt Heinrich V. von Gundelfingen fühlte sich der Lage nicht mehr gewachsen und verzichtete auf sein Amt. Unter seinen Nachfolgern nahm die Abtei wieder einen langsamen Anstieg, der energievolle Abt Ulrich Rösch (1457—1463 Pfleger, 1463—1491 Abt), «der zweite Gründer des Klosters St. Gallen», führte sie, besonders auch äusserlich, auf eine Höhe, die sie seit zwei Jahrhunderten nicht mehr eingenommen hatte. Nach der Instandstellung der Konvent- und Wirtschaftsgebäude wurde unter Abt Eglolf Blarer von Wartensee um 1439 auch der Wiederaufbau der Kirche in Angriff genommen [1]. Der Bau schritt ausserordentlich langsam voran, erst nach 44 Jahren, während der Regierungszeit Abt Ulrichs, kam er im wesentlichen zu Ende.

[1] Die Angaben über die kirchlichen Bauten sind dem betreffenden Artikel von August Hardegger in dem Buche «Die Baudenkmäler der Stadt St. Gallen» entnommen. Um Schwerfälligkeit zu vermeiden, wird nicht bei jeder einzelnen Notiz darauf verwiesen.

Zieht man diese historische Lage in Betracht, so erscheint es als sehr unwahrscheinlich, dass schon im 14. Jahrhundert eine Orgel das Münster geziert hätte. Sie wäre vermutlich durch den Brand von 1418 vernichtet worden. Bei der Wiederherstellung der Kirche entsprach zunächst die Errichtung einer Orgel keinem dringenden Bedürfnis. Erst als in den Siebzigerjahren der Innenausstattung vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt werden konnte, trat auch dieser Wunsch in den Vordergrund. Die älteste der drei Jahreszahlen, 1476, die nach dem Zeugnis von Josua Kessler dem jüngern [2], dem Neffen des Reformators, beim Abbruch der Orgel im Jahre 1624 auf ihr zu lesen waren, kann somit sehr wohl das Jahr ihrer Erstellung bezeichnen. Die zweite Nachricht über das Vorhandensein einer Orgel in dieser Zeit, die Notiz Vadians, der von Abt Ulrich Rösch berichtet «die orgel liess er ouch verbessern» [3], braucht dieser Annahme nicht zu widersprechen. Immerhin wäre es denkbar, dass die Orgel schon etwas früher errichtet und unter Abt Ulrich nur ausgebessert worden wäre; die Quellen geben uns keine Auskunft darüber. Auch später mussten mehrfach Reparaturen an der Orgel vorgenommen werden. Wir dürfen solche nach Kesslers Bericht für die Jahre 1504 und 1564 annehmen, im Winter 1550 wurden die Bälge neu eingefasst [4].

Die grösste Renovation, die beinahe dem Bau eines neuen Werkes gleichkam, fällt in die Zeit von 1513—1515. Am 6. Oktober 1511 schloss Abt Franz von Gaisberg einen Vertrag mit dem Orgelbauer Meister Hans Schentzer von Stuttgart [5]. Er scheint aber nicht oder nur zu einem ganz bescheidenen Teil zur Ausführung gekommen zu sein. Die Arbeit sollte «vff nächstkünftig liechtmeß (2. Februar 1512)» angefangen werden. Der damalige Münsterorganist Valentin Negelin [6] war im Frühjahr 1512 eine Zeit lang beurlaubt, da «man willens geweßen, die orglen von nüwem ze machen», ein Beweis, dass tatsächlich mit der Ausführung des Planes begonnen worden war. Aus welchem Grunde man diesen Willen änderte und die Arbeiten nach kurzer Zeit

---

[2] Josua Kessler der jüngere, Chronologie St. Gallischer Begebenheiten, S. 280. «Den 10. Mai (1624) wardt die alt orgel im Kloster abgebrochen, warendt 3 Jahrzahlen daran, 1476, 1504 und 1564».

[3] Vadian II, S. 376. (Andere Fassung «Item die orglen etwas besseren»).

[4] Heinrich Keller, Diarium, S. 129.

[5] Anhang II, 1.

[6] Über ihn vgl. S. 15 f.

unterbrach, wissen wir nicht, der Organist konnte schon an Auffahrt (Himmelfahrt) oder noch früher seinen Dienst wieder aufnehmen. Immerhin zeigt eine Bemerkung im Zusatz zum Anstellungsvertrag [7] «und ob sach were das man die orglen brechen würde . . .. so mag man im urlob . . . geben», dass mit der Fortsetzung der Renovation gerechnet wurde. Ein Versagen des Orgelbauers kann nicht in Frage kommen, da sich Schentzer später mehrmals, so durch den Bau der grossen Orgel im Konstanzer Münster, als Meister seines Faches ausgewiesen hat. Am 19. Juli 1513 schloss Abt Franz einen neuen, ähnlich lautenden Vertrag mit Meister Rupprecht Eggstetter [8], der «angendtz und von stunden an an die arbait ston» sollte. Der Zustand des Werkes liess offenbar keinen Aufschub mehr zu. Zwei Jahre später, im Herbst 1515, war die neue Orgel vollendet, am 21. November wurde der Orgelbauer ausbezahlt, unter der üblichen Bedingung, während der Zeit der «werschaft» (Garantie) das Werk kostenlos instand zu halten.

Versuchen wir uns an Hand dieser beiden Verträge, besonders des zweiten, und einiger weiterer Quellen, ein Bild zu machen von dem Instrument, auf welchem Fridolin Sicher seine Kunst zeigte. Trotz ihrer Ausführlichkeit sind die Verträge stellenweise nicht übertrieben deutlich, sodass man bei der Interpretation manchmal auf blosse Vermutungen angewiesen ist.

Da im wesentlichen nur die Bestimmungen des Vertrages mit Eggstetter zur Ausführung gekommen sind, kann derjenige mit Schentzer lediglich zum Vergleich herangezogen werden. Er behält aber als Zeitdokument für die Geschichte der Orgel seinen Wert unabhängig von seiner Realisation. Der ältere Vertrag ist etwas reicher an Artikeln, was rein äusserlich schon dadurch zum Ausdruck kommt, dass Schentzer 120 Gulden erhalten soll, während Eggstetter nur 90 Gulden zugebilligt werden. Die im späteren Vertrag fehlenden Bestimmungen — zwei neue Tastaturen, die eine zum Werk, die andere zum Positiv, und zwei neue Bälge anzubringen, sowie den Umfang des Werkes um zwei Pfeifen zu vergrössern — sind vielleicht diejenigen Teile des ersten Vertrages, die im Frühjahr 1512 zur Ausführung gekommen sind.

Ursprünglich hatte die Orgel ihren Platz auf dem sog. «Schnekken» [9], dem Lettner, der den Chor von der Laienkirche trennte,

[7] Anhang II, 1, S. 147.

[8] Anhang II, 2.

[9] Der Name ist wahrscheinlich entstanden durch die beiden Wendeltreppen, die zum Lettner hinaufführten (Hardegger, a. a. O. S. 89).

wohl auf einer der beiden Seiten. Später, und wie Hardegger [10] mit Recht annimmt, noch vor der Reformation, wurde sie in die Laienkirche verlegt, und zwar, wie es scheint, nach hinten an die südliche Seitenwand [11]. Hätte die Orgel zu jener Zeit noch auf dem Lettner gestanden, dann wäre sie höchst wahrscheinlich mit diesem dem Bildersturm zum Opfer gefallen. Auf diese Weise wurden nur die auf den Flügeln des Orgelgehäuses gemalten Propheten mit schwarzer Farbe überstrichen [12]. Die Verlegung kann vielleicht sachlich und zeitlich mit der grossen Renovation in Zusammenhang gebracht werden. Der erste Vertrag enthält noch den Passus «das corpus (Gehäuse) am werck und posityff wie es ietz ist bliben (zu) lassen», es bestand also ursprünglich die Absicht, den Standort der Orgel auf dem «Schnecken» beizubehalten. Im spätern Vertrag ist diese Bestimmung nicht mehr vorhanden, der Annahme, die neue Orgel sei damals in der Laienkirche aufgerichtet worden, steht somit nichts entgegen. Es darf uns nicht wundern, dass diese wichtige Änderung im zweiten Vertrag nicht erwähnt wird. Über die Baustelle in der Kirche schweigen sich die meisten Orgelbauverträge aus jener Zeit aus. Der Vertrag sollte den Orgelbauer hauptsächlich an diejenigen Verordnungen binden, über die dem Bauherrn eine beständige Kontrolle während des Baues erschwert war. Der Standort des Instrumentes war aber in der Regel durch die örtlichen Verhältnisse von vorneherein gegeben, der Orgelbauer hatte keine Möglichkeit, sich in dieser Hinsicht von den Abmachungen zu entfernen. Was mochte das Kapitel bewogen haben, die Orgel vom Lettner in die Laienkirche zu verlegen? Da der Platz auf dem Lettner, also unmittelbar beim Chor, für den Gottesdienst, den Kontakt des Organisten mit dem Priester und den Sängern, in jeder Beziehung günstiger war, musste ein schwerwiegendes Hindernis vorliegen. Es ist wohl in einer örtlichen Unzulänglichkeit zu suchen, die nächstliegende Vermutung scheint

---

[10] Hardegger, a. a. O. S. 100.

[11] Der spätere Standort der Orgel geht hervor aus einer Bemerkung anlässlich der Beschreibung der Prozession am Feste Allerheiligen, auf die ich zufällig gestossen bin. Es heisst dort «Item so . . . gath man durch das helmhaus under der orglen in den Creutzgang . . .». Das Helmhaus befand sich am Westende des Münsters zwischen der Laienkirche und der Otmarskapelle (Stiftsbibl. SG., cod. 1262, S. 102).

[12] Si 95, 17. «Der orglen aber hantz nach nit geton, dann die propheten darain mit schwarzer varb verstrichen».

mir Raummangel zu sein[13]. Als man im Frühjahr 1512 daran ging, das Werk zu erneuern und zu vergrössern, da dürfte sich diese Schwierigkeit in den Weg gestellt haben. Darin ist vielleicht die Erklärung dafür zu sehen, dass die Arbeiten nach kurzer Zeit abgebrochen wurden. Man behalf sich nochmals ein Jahr lang mit dem alten Instrument, bis eine Neugestaltung der Verhältnisse nicht mehr zu umgehen war.

Musikalisch interessieren uns an der Orgel in erster Linie Tonumfang und Disposition. Es ist aufschlussreich, die beiden in dieser Beziehung nicht gleich lautenden Verträge miteinander zu vergleichen. Hinsichtlich des Umfanges, besser gesagt der Anzahl der Tasten, ist im jüngern Vertrag ein Fortschritt gegenüber dem ältern zu konstatieren. Die älteste Orgel (das Instrument vor der grossen Renovation) war kleiner an Tonumfang, um wieviel, ist nicht mehr festzustellen. Im ersten Vertrag wird ausdrücklich verlangt, das Werk um zwei Pfeifen (d. h. zwei Tasten) zu vergrössern und das Pedal bis zum fa (gross F) hinunter zu führen. Die neue Orgel — darin stimmen die beiden Verträge überein — soll im Pedal anderthalb Oktaven umfassen (von F — c′), im Manual drei Oktaven und eine grosse Terz (von F — a″). Im Vertrag mit Schentzer fehlen in der untersten Oktave die Tasten Fis und Gis. Ausserdem wird im Pedal die Einfügung des (kleinen) h vom vorhandenen Platz abhängig gemacht, ein Zeichen dafür, dass der zur Verfügung stehende Raum eng bemessen war. Der Vertrag mit Eggstetter enthält diesen Zusatz nicht mehr, er verlangt für die unterste Oktave auch das Gis, so dass zur vollständigen chromatischen Skala nur mehr das (grosse) Fis fehlt.

Schliesslich seien die beiden Dispositionen einander gegenübergestellt. Da der genaue Wortlaut in den im Anhang abgedruckten Verträgen[14] zu finden ist, soll hier vorsichtig versucht werden, die alten Ausdrücke in die heute gebräuchliche «Orgelsprache» zu übersetzen.

---

[13] Die Kirche, von der die Rede ist, wurde später mehrmals umgebaut und musste schliesslich im 18. Jahrhundert dem heutigen Bau weichen. Da sich die örtlichen Verhältnisse geändert haben, ist es nicht mehr möglich, einen direkten Augenschein vorzunehmen.

[14] Anhang II, 1 und 2.

Disposition im Vertrag mit Hans Schentzer:

Manual:	Prinzipal	8′	
	Oktave	4′	
	Oktave	2′	
	Zimbel		(gross)
	Zimbel		(klein, scharf, lieblich)
	Hintersatz		
	Krumhorn	16′	
	Zink		
	Holflöte		
Positiv:	Prinzipal	4′	(enge Mensur)
	Gigli	2′	?
	Hörnli	2′	? (wie in Konstanz zum Prediger)
	Hörnli mit der Quart	?	4′ ?
	Holflöte		
	Schällenpfiffen	?	
	Zimbel		
	Hintersatz		
	Schwegli		(das ander Oktävli über das Prinzipal und eine Quinte dazu)
Pedal:	Prinzipal	16′	
	Krumhorn	16′	
	Oktav	8′	
	Oktav	4′	
	Zimbel		
	Hintersatz		
	Holflöte oder Zink	8′	
	Posaune	16′	

Disposition im Vertrag mit Rupprecht Eggstetter:

Manual:	Prinzipal	8′
	Oktav	4′
	Oktav	2′
	Hintersatz	
	Zimbel	
	Gedackt	8′
	Holflöte	8′

Positiv:	Prinzipal	4′
	Oktav	2′
	Gedackt	4′
	Hörnli	2′ ?
	Hintersätzlein	
	Schwegel	4′
Pedal:	Prinzipal	16′
	Oktav	8′
	Oktav	4′
	Gedackt	8′
	Posaune oder Trompete	16′ oder 8′ ?
	Hintersatz	
	Hörböggen ?[15]	

Zwei Jahre bevor Rupprecht Eggstetter mit der Renovierung der St. Galler Münsterorgel begann, 1511, liess einer der grössten zeitgenössischen Orgelmeister, Arnolt Schlick in Heidelberg, eine bedeutsame Schrift über den Orgelbau erscheinen, den «Spiegel der Orgelmacher und Organisten» [16], in dem er seine Forderungen an ein gutes Werk niederlegte. Wenn wir die von Schlick praeponierte Orgel, die wohl als das Höchste, was damals geleistet werden konnte, gelten darf, mit dem Werk Eggstetters vergleichen,

---

[15] Herr Dr. Arnold Geering (Basel) macht mich in freundlicher Weise auf einige verwandte Wortbildungen im Schweizerischen Idiotikon aufmerksam, nämlich «Bûggihorn» = «Bockshorn, durch das man bläst», «buggen» = «blasen», «Büchelhorn» = «Alphorn» (Band 2, Spalte 1622), «Bögg» = «Dudelsack» (veraltet) (Bd. 4, Sp. 1084), «Herigbogen», als Streichbogen zu einem primitiven Saiteninstrument (Felix Platter) (Bd. 4, Sp. 1066). Ich finde ausserdem aus Basel (16. Jahrhundert) den Eintrag «In unser orgellen macht man *bögen*», genannt neben «zinggen, brassun» (Bd. 4, Sp. 1063). Mit diesen «bögen» scheint das gleiche oder ein verwandtes Register wie in der St. Galler Orgel gemeint zu sein; doch lassen weder diese noch die andern zitierten Stellen zwingende Schlüsse auf die Geartetheit dieses Registers zu. Wenn es sich um einen weltlichen Aufzug handeln würde, wäre man geneigt, an «Heerpauken» zu denken, was sich aber in diesem Zusammenhang von vorneherein ausschliesst. Im Idiotikon (Bd. 4, Sp. 1106) finden sich Zitate, welche diese Bedeutung haben, z. B. «Tympano turico, ein kleine *heerböuggen*» (Zürich 1575) oder «Och soll nyemand mit der *böggen* an den firtagen umb die stat gan, biss man zu den Barfüessen geprediget hat» (Schaffhausen, Ratsprotokoll 1492).

[16] «Spiegel der Orgelmacher und Organisten», 1511, MfMg 1869, I, S. 77 ff.

so sehen wir, dass es, ohne in allen Punkten mit Schlick übereinzustimmen, sich im damaligen Rahmen hält (so gut es aus den Dokumenten beurteilt werden kann; vieles, z. B. die Qualität der Arbeit und des Materials, entzieht sich unserer Kenntnis). Die Auswahl der Register ist, wie nicht anders zu erwarten, eine etwas andere. Von den beiden tiefsten Halbtönen, die bei vielen frühern Orgeln fehlten, — ein Mangel, gegen den sich Schlick ausdrücklich ausspricht — ist wenigstens der eine, Gis, vorhanden. Wenn in den letzten Jahrzehnten vor der Reformation die Musikpflege im Kloster St. Gallen nicht den Stand anderer Orte, z. B. des benachbarten Konstanz, erreichte, so waren immerhin die Voraussetzungen für ein würdiges Orgelspiel erfüllt.

2. Die Organisten im Kloster St. Gallen.

Über die frühesten Organisten im Kloster sind bis jetzt nur spärliche und lückenhafte Nachrichten ans Licht gekommen. Es ist vorläufig nicht möglich, eine einigermassen vollständige Liste mit ihren Namen und der Zeit ihres Wirkens zusammenzustellen.

Im gleichen Jahre, in welchem wir zuerst etwas von der Orgel erfahren, treffen wir auch den Namen eines Organisten, und zwar an einer Stelle, wo man ihn nicht ohne weiteres vermuten würde. Der äbtischen Mannschaft, die am 20. Juni 1476 von Wil aus den Eidgenossen gegen Karl den Kühnen zu Hilfe zog, gesellte Abt Ulrich auch «ainen Caplan namlich hern *Casparn den organist*» bei. Er erhielt drei Gulden als Sold [17].

Ein anderer Inhaber des Amtes war vielleicht «her *Hainrich Sattler* bredier (wohl Prediger) ordens organist», der am 25. Sept. 1479 in einer Urkunde[18] erwähnt wird. Es ist ein Schuldbrief auf «50 gulden und guldin libdings», wofür Abt Ulrich Rösch «des gotzhus gütter ligend und varentz zů underpfand geben hat». Der Brief ist zur Zeit von Abt Diethelm wieder eingelöst worden. Da weder hier noch anderswo von einer Organistentätigkeit dieses

[17] Stiftsarchiv St. Gallen Tom A 116, fo 158v und 159r. Vgl. auch Von Arx, Geschichten des Kantons St. Gallen II, 352. Den Hinweis auf die beiden Stellen verdanke ich Herrn Stiftsarchivar Dr. Paul Staerkle.

[18] Copiabuch des Abt Ulrich Rösch, Stiftsarchiv St. Gallen, A 95, S. 50.

Heinrich Sattler im Kloster die Rede ist, kann nicht mit Sicherheit angenommen werden, dass er tatsächlich dort gewirkt hat.

Als dritter Name begegnet uns der des Frater *Benedikt Hertsch*, der am 20. April 1490[19] gestorben ist. In einem Necrologium[20] heisst es von ihm «Et est obitus benedicti monachi atque diaconi huius loci», und am Rand ist die Anmerkung beigefügt «Iste frater benedictus dictus est volgari sermone hertsch et fuit *organista peritissimus* huius monasterii Et obijt Anno incarnationis millesimo quadringentesimo nonagesimo».

Aus der Regierungszeit von Abt Gotthard (1491—1504) besitzen wir bloss einige Hinweise in den städtischen Seckelamtsbüchern. Die Stadt war offenbar verpflichtet, an den Gehalt des Organisten im Kloster einen regelmässigen Zins zu leisten. So wird im Jahre 1500 eingetragen «Orgalist 8 Denar»[21], dann im folgenden Jahre am 16. November «ordenschlacher im münster dem Münch 8 Denar» und «ordenschlacher im münster *dem wisen Münch* 8 Schillinge»[22]. Wir dürfen wohl aus diesen Notizen entnehmen, dass damals ein fremder Mönch, und zwar einer in einer weissen Kutte, vielleicht ein Prediger oder Praemonstratenser, die Orgel im Kloster gespielt hat (wenn «wise» nicht mit «weise» zu interpretieren ist).

Reichlicher werden die Nachrichten unter Abt Gotthards Nachfolger Franz von Gaisberg. Im Lehenbuch der Stadt St. Gallen von 1504 ist verzeichnet «Her *Cůnrat Brenner* organist in Sannt Gallen münster»[23], also wahrscheinlich der Inhaber der Stelle beim Regierungsantritt des Abtes. An der Auffahrt (1. Mai) des Jahres 1505 bestellte Abt Franz dann den *Valentin Negelin*[24] von

---

[19] In cod. 1442 der Stiftsbibliothek heisst es irrtümlich 1409, und Stipplin schreibt in seinem Necrologium (Stiftsarchiv B. 231) 1490 vel 1499, doch dürfte die am häufigsten vorkommende Zahl 1490 die richtige sein.

[20] Cod. 453 der Stiftsbibliothek, S. 149. Vgl. Henggeler, Professbuch, S. 241, Nr. 53.

[21] Stadtarchiv St. Gallen Nr. 346, fo 7r.

[22] Stadtarchiv St. Gallen Nr. 347, fo 7r. Herr Stiftsarchivar Dr. Paul Staerkle stellte mir in liebenswürdiger Weise diese beiden Notizen zur Verfügung.

[23] Der ganze Eintrag lautet: «Her Cůnrat Brenner organist in Sannt Gallen münster hat durch Johanneßen Schachen sin trager empfangen Hus und Hofstatt Jm prül Entzwünschent hanns oderboltz vnd bartlome küchlers hüser gelegen Stost hinden an der Statt Ringkmur vnnd vornen an des Richs Straß». Lehenbuch der Stadt S. Gallen innert den vier Creutzen, sub Francisco Abbate, 1504 (Stiftsarchiv SG, L. A. 84, fo 53v). Fräulein Dr. Ingeborg Rücker in Freiburg i. Br. hatte mich in freundlicher Weise auf die Stelle hingewiesen, nach einer Angabe des Herrn Prof. Rott in Konstanz.

[24] Nicht Wegelin, wie Marxer irrtümlich liest.

Konstanz «zů ainem orgennisten in siner gnaden gotzhus»[25]. Im Frühjahr 1512 war er eine Zeit lang beurlaubt, da die Orgel wegen Reparaturarbeiten nicht gespielt werden konnte[26], er wird neu angestellt an der Auffahrt (20. Mai) 1512. Da im darauffolgenden Sommer die grosse Renovierung des Werkes begonnen wurde, konnte der Organist seinen Verpflichtungen wiederum nicht nachkommen. Vielleicht hat Negelin damals St. Gallen für immer verlassen, vielleicht ist er während der Zeit der Renovation gestorben, jedenfalls wird nach Fertigstellung des neuen Instrumentes ein anderer zum Organisten bestimmt. *Melchior Högger*, der Sohn des (Stadtbürgers?) Caspar Högger, der zu Weihnachten 1515 sein Amt antreten sollte, war — dies geht mit Deutlichkeit aus der Bestallungsurkunde hervor — noch sehr jung und kein fertig ausgebildeter Organist. Im Anstellungsvertrag[27] muss sein Vater die Verpflichtung übernehmen, ihn bei «maister hannsen» (Buchner) in Konstanz ausbilden zu lassen. Wenn ihm der Dienst in St. Gallen Zeit lässt, soll er nach Konstanz hinabziehen, ist er aber durch kirchliche Feste im Kloster festgehalten, so soll ihm Meister Hans die Tabulatur mit nach St. Gallen geben, damit er seinen Lehrgang nicht unterbrechen muss. Der junge Organist wird in seinen Befugnissen überhaupt viel mehr eingeschränkt als sein Vorgänger Negelin, er besitzt nicht einmal einen eigenen Schlüssel zum Instrument. Abt und Konvent hatten offensichtlich kein rechtes Zutrauen zu seiner Jugend. Da man es mit einem Anfänger und in der kirchenmusikalischen Praxis Unerfahrenen zu tun hat, ist die Bestallungsurkunde ausführlicher als diejenige Negelins, was uns heute allerdings zustatten kommt. Auf diese Weise werden wir über manche Einzelheit unterrichtet, die im Anstellungsvertrag mit Negelin übergangen ist. Im ganzen sieht der Vertrag nach einer Verlegenheitslösung aus, die, wie es scheint, auch nicht von langer Dauer war. Wir haben zwar keine Kunde vom weiteren Schicksal dieses Melchior Högger, aber wenig später, schon 1516, taucht

[25] Anhang III, 1.

[26] Vgl. S. 8.

[27] Anhang III, 2. Leider hat die Urkunde kein Datum. Da jedoch die Bestallungen im Copiabuch in chronologischer Reihenfolge eingetragen sind, die vorangehende das Datum des 13. Oktober 1515 und die beiden folgenden dasjenige des 10. Februar 1516 tragen, so wird der Anstellungsvertrag mit Melchior Högger im Spätherbst 1515, also zur Zeit der Beendigung der Orgelrenovation, ausgestellt worden sein.

Fridolin Sicher, der letzte Organist vor der Reformation am Münster zu St. Gallen, auf, vermutlich als Nachfolger Höggers. Über ihn berichtet das nächste Kapitel.

Die beiden Verträge [28] geben ein recht anschauliches, wenngleich summarisches und nicht lückenloses Bild [29] von den Aufgaben des st. gallischen Münsterorganisten in den letzten Jahren vor der Reformation und gewähren uns damit Einblick in die Musikpraxis jener Zeit. Allerdings dürfen die Verhältnisse, wie wir sie in St. Gallen antreffen, nicht ohne weiteres verallgemeinert werden; die Gewohnheiten wechselten von Kirche zu Kirche, von Land zu Land. Die Rolle, welche die Orgel im Gottesdienste auszufüllen hatte, war von vielen Faktoren abhängig. Die Liturgie eines jeden Ortes, die Einstellung des kirchlichen Herrn, der allgemeine Stand der Musikpflege und die Leistungsfähigkeit der Sängerschule werden ebenso sehr mitbestimmend gewesen sein wie die Qualität des Instrumentes, die Fähigkeiten und der Geschmack des Spielers. Dies schliesst aber nicht aus, dass einzelne Grundzüge, welche die Musikübung des ganzen Zeitalters kennzeichnen und überall wiederkehren, allgemeinere Gültigkeit beanspruchen dürfen.

Im Kloster St. Gallen beschränkte sich die Heranziehung des Organisten in der Regel auf Messe, Vesper (und zwar vesperae primae und vesperae secundae) und Complet. An Himmelfahrt, Pfingsten und Fronleichnam sollte er an der Non, am Annentag

---

[28] Zu dem in den folgenden Abschnitten Ausgeführten vgl. u. a. Yvonne Rokseth, La musique d'orgue, chap. IV, 147 ff.; Arnold Geering, Festschrift Karl Nef, 1933, 63 f.; Jacques Handschin, ZfMw XVII, 108 ff. und Acta musicologica IX, besonders 62 ff.

[29] Es scheint, dass den beiden Urkunden ein ausführliches «Directorium» zugrunde liegt, aus dem die wichtigsten Bestimmungen ausgezogen sind. Von den beiden durch Sicher kopierten Directorien (siehe Anhang I, S. 78/79) handelt das erste (cod. 445) vom Aufstecken und Anzünden der Lichter, vom Läuten und von den Prozessionen und enthält keine speziell musikalischen Hinweise. Das zweite (cod. 532—539) gibt die Ordnung der Gebete und ist schon dadurch auch vom musikalischen Standpunkt aus interessanter, auch wenn es wie das erste im allgemeinen keine nähern musikalischen Angaben bietet. Ein für die Musik ergiebigeres Directorium schrieb 1583 P. Johannes *Strang*. Es fusst zum Teil auf frühern Notizen und ist mit spätern Nachträgen versehen. Es ist der cod. 1262 der Stiftsbibliothek, das sog. «Directorium rectoris scholarum», wie von Arx die Handschrift bezeichnet. Strang, aus Ueberlingen (am Bodensee), Profess am 16. Aug. 1580, Subdiakon 1582, Diakon 1583, Priester 1585, wirkte seit 1583 als Cantor und Moderator der Schule. Er starb am 9. November 1588 (nach Henggeler, Professbuch).

(26. Juli) an der «fruen meß» (Frühmesse[30]) teilnehmen, an Ostern vor der «Metin» [31] das «Victimae paschali» und an Weihnachten die Christmesse (?) mit dem «Te deum» spielen. Im übrigen hatte er stets zur Verfügung zu stehen, wenn es von ihm verlangt wurde (zum Beispiel für Votiv-Messen), und sich «allwegens ordenlich und wol» zu erkundigen, was ihm zu spielen oblag. Die Beteiligung der Orgel im Gottesdienst stufte sich ab nach dem liturgischen Rang, den ein Tag einnahm. An den grossen Festen (totum duplex) fielen ihr zu: (vor der Messe) das Responsorium ad processionem et circuitum (?) (in der Messe) Introitus, Kyrie, Gloria, Graduale, Sequenz, Credo, Offertorium, Sanctus und Agnus dei, (in der Vesper) die Antiphone auf den letzten Psalm, Responsorium, Hymnus, Magnificat, die Antiphone nach dem Magnificat oder ein Stück dafür und die «Process(io) des Responsorii» (?) (soll wohl heissen: die Prozession mit dem Responsorium), (in der Complet) Hymnus und marianische Antiphone. An den «mindern grossen fest» (duplex majus) schwieg die Orgel während der Messe im Credo und Agnus dei, an den Festen «duplex minus» ausserdem im Sanctus und in der Complet, in der Vesper setzte sie erst mit dem Responsorium ein. In der Münstermesse (?) [32] hatte der Organist «cursarie» zu spielen, anstelle des Gloria ein Stück und anstelle der Sequenz ein kurzes Stück; hier wurde die Orgel offenbar herangezogen, um die Kulthandlung abzukürzen. Messe und Vesper, an dritter Stelle die Complet, waren also die am reichsten durch die Mitwirkung der Orgel ausgezeichneten Teile des Gottesdienstes.

Die Wiedergabe der aufgezählten Gesänge fiel dem Organisten in der Regel nicht allein zu, er teilte sie mit dem Solisten und dem Sängerchor. Über die Art der Aufteilung und Abwechslung zwischen Gesang und Instrument geben die beiden Anstellungsurkunden keine Auskunft. Dagegen bietet die Tabulatur selbst einige Anhaltspunkte, so vor allem mit den beiden «Salve regina» (Schrem Nr. 3 und Hofhaimer Nr. 24), den beiden «Magnificat»

[30] «fruen meß» ist mit «Frühmesse», nicht, wie es auch scheinen könnte, mit «Frauenmesse» zu interpretieren, was eindeutig aus der folgenden Notiz hervorgeht: «Anna die muter Marie... auff huttigen tag wicht die tochter der mûter Vnd singt morgens zu dem *fruen ampt* nit von vnser lieben frowen sonders von S. Anna...» (Stiftsbibliothek St. Gallen, cod. 445, fo 14r).

[31] Es ist nicht ohne weiteres anzugeben und wäre noch zu untersuchen, ob mit «Metin» die «Matutin» oder die «Laudes» gemeint ist.

[32] Die mit (?) versehenen Wörter sind schwer zu entziffern oder in der Bedeutung unklar. Ich gebe sie deshalb mit Vorbehalt.

(Nr. 42 und 43) und dem «Te deum» (Nr. 48). Von allen diesen Stücken ist nur ein Teil der Versetten, entweder die geraden oder die ungeraden, im Orgelbuche vorhanden; die fehlenden bleiben der vokalen Ausführung vorbehalten. Eine kirchliche Vorschrift, die indessen häufig übertreten wurde, ging dahin, dass nie die Anfangsversette vom Instrument übernommen werden sollte [33]. Aus einem einfachen Grund: es wurde darauf geachtet, dass den Gläubigen mindestens die einleitenden Worte eines jeden Gesanges deutlich vorgetragen würden. Auch unsere Tabulatur enthält mit den beiden Salve regina Ausnahmen von diesem Gebot.

Hat die Orgel den Gesang auch begleitet? Die umstrittene Frage erhält für St. Gallen, so scheint es nach dem Wortlaut besonders des ersten Vertrages, eine eindeutige Antwort. Der Organist soll keineswegs, weder wenig noch viel schlagen, während man singt, noch die Sänger «vexieren» oder die Finalis, die sie singen oder gesungen haben, anzeigen. Und in der zweiten Urkunde heisst es wenigstens, er solle während des Gesanges keine Pfeife versuchen noch «löfflin», also Figurationen, machen. Gleichzeitig wird er angewiesen, kein weltliches Lied, das man «vff der Gassen singt», zu spielen, sondern Motetten oder dergleichen und «das coral», d. h. offenbar Stücke mit einem gregorianischen Cantus firmus. Ich glaube also, dass wir nicht fehlgehen mit der Annahme, der musikalische Teil der Gottesdienste im Kloster habe sich aus einstimmig unbegleitetem Choralgesang und alternierendem Orgelspiel zusammengesetzt [34].

Die Orgel, das geht deutlich aus den beiden Verträgen hervor, wird als ein festliches, prachtentfaltendes Element im Gottesdienst aufgefasst. Demgemäss hat sie während den beiden Perioden der Busse, während Advent und Fastenzeit, zu schweigen [35]. Die gleiche Einstellung wirkt sich auch auf die Registrierung aus. Die Auswahl der Register soll nicht, zum mindestens nicht an erster Stelle, von musikalischen Gesichtspunkten abhängig gemacht werden, sondern von der kirchlichen Bedeutung des Festes, zu dessen Feier die Orgel beizutragen hat. Das volle Werk ist nur an den höchsten Festtagen zugelassen; in der übrigen Zeit hat der Organist die Mög-

---

[33] Yvonne Rokseth, la musique d'orgue, S. 165.

[34] Vergleiche dazu S. 29.

[35] Vgl. dazu cod. 1262 der Stiftsbibliothek St. Gallen, S. 16 (Sabbato in septuagesima) «Nota ab hac die usque ad festum paschae nihil fit in organis» und S. 118 (in vigilia S. Nicolai, 5. Dezember) «nihil autem agitur in organis propter aduentum».

lichkeiten seines Instrumentes einzuschränken. Selbst die Wahl des Zeitmasses wird ihm nicht immer frei gelassen. Wenn der gnädige Herr oder der Dechan selber singen, dann soll er langsamer spielen und sich mehr Mühe geben als wenn irgend einer aus dem Convent singt. Die Musik ist Dienerin der Religion, die Orgel als ein Eindringling in die Kirche wird in ihrer Selbstherrlichkeit möglichst eingedämmt.

3. Die Stadtkirchen und Frauenklöster in St. Gallen.

Neben der Stiftskirche besass auch die Stadt vor der Reformation zwei Orgeln, die eine in der St. Laurenzenkirche, die andere im St. Katharinenkloster. Von St. Leonhard ist keine derartige Nachricht bekannt, die St. Mangenkirche wurde erst im Jahre 1802 mit einer Orgel ausgestattet[36].

St. Laurenzen.

Hinsichtlich der St. Laurenzenkirche, der eigentlichen Stadtkirche, bestanden zwischen Abt und Stadt komplizierte Rechtsverhältnisse, die besonders seit den Zeiten Abt Ulrichs VIII. zu wiederholten Zwistigkeiten Anlass gegeben hatten. Die Beilegung des Streites erfolgte schliesslich im Jahre 1509 in Bischofszell durch den Schiedsspruch des päpstlichen Legaten Achilles de Grasis. In diesem Abkommen, das am 17. Dez. 1512 von Papst Julius II. bestätigt wurde, erhielt der Rat die Erlaubnis, Altäre, Bilder und Orgeln in der St. Laurenzenkirche zu errichten: «Item dicti magistri civium pro tempore possunt in dicta ecclesia S. Laurentij erigere altaria aut ymagines ac et cetera ampliare ecclesiam ipsam Et *organa* in ea ponere et quotiens alia in eadem ecclesia erigere et construere quae pro ornatu honore et utilitate ecclesie et augmento divi cultus eis uidebuntur necessaria et oportuna . . .»[37] Schon früher scheint man sich mit dem Gedanken getragen zu haben, eine Orgel in der St. Laurenzenkirche aufzustellen. Im Jahre 1494 richtete der Orgelbauer Meister Augustin in Landsberg (am Lech) einen Brief an den Bürgermeister und den Rat, in welchem er sich für die Übernahme dieser Arbeit empfiehlt, mit dem Hinweis auf ein eben von ihm erbautes Werk in Landsberg, das von einigen St. Galler Stadtbürgern, darunter Jakob Zyli und

[36] Hardegger, Baudenkmäler, S. 242.
[37] Stadtarchiv, Tr XVI[4], 75a und b.

dem Stadtschreiber, besichtigt und gehört worden war [38]. Das Angebot scheint indessen nicht berücksichtigt worden zu sein; wenigstens ist uns nichts weiteres von der Sache überliefert. Auch nach dem Vergleich mit dem Abte dauerte es für die Orgel noch volle acht Jahre, bis der Rat von seinem Rechte Gebrauch machte. Im Ratsprotokoll lesen wir folgende Bemerkung: Clain rat uff mittwoch nach Egidij (2. Sept.) anno 1517. — «Mine herren mitsampt pfarer helpfer unnd kilchenpfleger hand angesehen das man ain orgel gen S. Lorentzen setzen und machen sol wie man denn mit maister Růpprechten verdingt hat» [39].

Mit Meister Rupprecht ist höchst wahrscheinlich Rupprecht Eggstetter gemeint, der ein paar Jahre zuvor die neue Orgel im Kloster erstellt hatte. Drei Jahre später, «mentag vor allerheiligentag (29. Oktober) anno 1520», finden wir im Ratsprotokoll ohne Zusammenhang mit dem Vorangehenden und Nachfolgenden einen weitern Eintrag, der sich offenbar auf unsere Orgel bezieht: «In trometen 2 Pfiffen — Im register 1 winckelhaggen enndern damit er gnůg fůrtzüch — Item hab die super octaf hab er mer gemacht denn er verdingt hat deßglich die singenden stim». Daraus scheint hervorzugehen, dass die Arbeiten zu diesem Zeitpunkt bis auf wenige Nachträge und Änderungen beendet waren. Die Kosten betrugen 400 fl., wenn wir Sicher, der uns diese Nachricht gibt, Glauben schenken dürfen [40]. In den Abrechnungen, die Andreas Hetzer, der Pfleger von St. Laurenzen, «uff Fritag nach Letare (19. März) anno 1518» und «uff mentag nach judica (11. April) anno 1519» vorlegte [41], ist jedesmal eine besondere Summe an die Kosten der Orgel verzeichnet, das erstemal der Betrag von 105 Pfund, das zweitemal 43 Pfund 15 Schillinge. Diese wenigen fragmentarischen Angaben, die uns kein rechtes Bild von der Beschaffenheit des Instrumentes zu geben vermögen, sind alles, was wir über die älteste Orgel der St. Laurenzenkirche wissen. Es war ihr keine lange Lebensdauer beschieden, schon in der Fastenzeit des Jahres 1525 [42] musste sie den neuen Anschauungen der Refor-

[38] Anhang IV.

[39] Ratsprotokoll 1517, fo. 157v.

[40] Si 55, 10 und 182, 13. Sicher berichtet oft ungenaue, meist übertriebene Zahlen, die er nur vom Hörensagen wusste.

[41] Stadtarchiv St. Gallen, Band 9. Für die folgenden Jahre liegen die Rechnungen nur summarisch vor, so dass aus ihnen leider keine Einzelheiten mehr entnommen werden können.

[42] Si 55, 11.

mation weichen und wurde wieder abgebrochen. Mehr als 200 Jahre lang duldete man keine Orgel in der St. Laurenzenkirche, erst am 2. Sept. 1761 wurde ein neuer Vertrag mit dem Orgelbauer Jakob Bommer von Lommis eingegangen[43].

Noch spärlicher als über das Instrument sind die Nachrichten über den Organisten. Wir sind auf blosse Vermutungen angewiesen und können nicht mit Bestimmtheit feststellen, wer die erste Orgel in der St. Laurenzenkirche gespielt hat. Thürlings[44] erwähnt *Hans Vogler* als Organisten bei St. Lorenz in St. Gallen. Die Mitteilung kann ich nicht quellenmässig belegen; die Quellen sprechen eher gegen eine solche Annahme. Am 3. Februar 1525 wurde Hans Vogler zusammen mit Ulrich Girtanner und Jakob Riner vom grossen Rat anstelle von drei andern Geistlichen an die St. Laurenzenkirche gewählt[45]. Es ist dies das erstemal, dass sein Name im Zusammenhang mit dieser Kirche genannt wird. Wenn die Sichersche Nachricht vom Abbruch der Orgel in der Fastenzeit desselben Jahres, also wenige Wochen nach dieser Wahl, stimmt, so ist die Wahrscheinlichkeit, Vogler habe den Organistendienst an der St. Laurenzenkirche versehen, sehr gering. Es scheint vielmehr, dass er vor seiner Ernennung zum Diakon an der St. Laurenzenkirche vorübergehend Organist im Kloster gewesen war, Hartmann[46] und Wegelin[47] geben diese Nachricht, und auch die Bemerkung Sichers[48], der Vogler «och organisten zů Sant Gallen» nennt, scheint darauf hinzudeuten. Vogler war mit Zwingli bekannt und wird von diesem in einem Brief an Vadian[49] als «celeber musicus» bezeichnet. Er wandte sich frühzeitig der Reformation zu, verkehrte mit Vadian und unterhielt freundschaftliche Beziehungen mit Johannes Kessler, an dessen Hochzeit er als Gast teilnahm und dessen Söhne er taufte. Später verliess er St. Gallen und begab sich, nachdem er vorübergehend im ehemaligen Barfüsserkloster in Zürich Musikunterricht erteilt hatte, in den Dienst des Herzogs

[43] Stadtarchiv St. Gallen, Tr. C, No. 8a.

[44] Adolf Thürlings, die schweiz. Tonmeister im Zeitalter der Reformation, S. 21.

[45] Ratsprotokoll, «Gross rat uff plasij 1525».

[46] Georg Leonhard Hartmann, Beiträge zu den Lebensgeschichten aller Geistlichen, die Bürger der Stadt St. Gallen waren oder daselbst in Diensten standen (1826, handschriftlich, Stadtbibliothek Vadiana, 117a).

[47] Karl Wegelin, Die Pfarrkirche St. Laurenzen, 1832.

[48] Si 55, 4 und 181, 14.

[49] Brief an Vadian vom 11. Mai 1523.

Georg von Württemberg, zunächst nach Stuttgart, dann nach Mömpelgard (Montbéliard) [50]. Wenn Vogler also kaum als Organist für die St. Laurenzenkirche in Frage kommt, so wird der Dienst, da von einem besondern Organisten nirgends die Rede ist, wohl von einem der an der Kirche tätigen Geistlichen versehen worden sein [51].

St. Katharina.

Im Dominikanerinnenkloster St. Katharina kaufte die Priorin Engel Varnbühler 1484 «ain positiv von Maister Marti um VII guldin. Das schlecht uns unser vatter lesmaister in dem göttlichen dienst ze chor, got ze lob» [52]. 1514 stiftete den Klosterfrauen die Handelssozietät Zollikofer und Keller zu deren grosser Freude eine Orgel. Sie erhielt ihren Platz auf der linken Seite des vordern Chores, und zwar in der Höhe, wohl als sog. «Schwalbennest». Um leicht zu ihr zu gelangen, wurde vom Hofe aus eine kleine Treppe errichtet. Ein eigenes Buch, das wahrscheinlich verloren gegangen ist, war angelegt worden, dass man «uf der orgel den chorgesang kunt schlagen» [53]. 1522 findet sich in der Hauschronik der Eintrag «hand wir unser orgeln lassen bessern durch ainen orgalenmaister, der hat uns nüwe ror etwan mengs darin gemacht und hat och etliche ror uss unserm alten positifli derzů gebraucht» [54]. Weitere Nachrichten über das Instrument oder den Spieler sind nicht bekannt [55].

---

[50] Vgl. über ihn Edgar Refardt, Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz. Vogler, der ein nicht uninteressanter Mann gewesen zu sein scheint, verdient einmal eine besondere Würdigung.

[51] Nach Abschluss der Arbeit wurde ich von Herrn Stiftsarchivar Dr. Paul Staerkle freundlich auf einen Eintrag im Seckelamtsbuch von 1521 (Stadtarchiv St. Gallen Nr. 367) hingewiesen, der entgegen den obigen Ausführungen wenn auch nicht einen Beweis, so doch die Möglichkeit gibt, Vogler als Organisten an der St. Laurenzenkirche anzunehmen. Es heisst dort auf fo 57: «-tag Junij 100 fl sottlichs hus hautt der Orgelist Fogler in sol man ain zinsbrieff dran vssrichten thut 87 Pfund 10 Schillinge».

[52] Aug. Hardegger, die Frauen zu St. Katharina in St. Gallen. Neujahrsblatt des historischen Vereins St. Gallen, 1885, S. 13.

[53] Hardegger, a. a. O., S. 15, vgl. auch Baudenkmäler, S. 257.

[54] Hardegger, a. a. O., S. 16.

[55] Über «Das Dominikanerinnenkloster St. Katharina in St. Gallen» vergleiche auch Katharina Vogler in Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte, XXVIII, 1934, jedoch ohne Angaben über die musikalischen Verhältnisse. Herr Stadtarchivar Dr. T. Schiess (St. Gallen) hatte mich in freundlicher Weise auf die Arbeit, eine Freiburger Dissertation, aufmerksam gemacht.

4. Bischofszell.

Da Sicher vor und neben seiner St. Galler Tätigkeit auch in seiner Vaterstadt als Organist wirkte, seien die wenigen Nachrichten über Orgel und Organisten in Bischofszell angeschlossen. Das Chorherrenstift Pelagius[56], seit dem Mittelalter der Mittelpunkt des Städtchens am Zusammenfluss von Sitter und Thur, erhielt seine erste Orgel im Zusammenhang mit einer umfassenden Renovation der Kirche am Ausgang des 15. Jahrhunderts[57]. Im Stiftungsbrief der St. Agnesenpfründe vom Jahre 1484 ist der Plan schon angedeutet, zwei Jahre darauf ging man an seine Verwirklichung[58]. Das Kapitel stürzte sich durch den Orgelbau und die gleichzeitige Anschaffung eines kostbaren Reliquiensarges der beiden Hauspatrone St. Theodor und St. Pelagius in Schulden, deren Tilgung ihm Jahre lang viel Mühe bereitete. Dennoch dürfen wir uns keine zu grossen Vorstellungen von dieser Orgel machen; sie wird ein Werk von bescheidenem Ausmass gewesen sein.

Als Sicher 1516 mit der neuen Münsterorgel in St. Gallen bekannt wurde, da gefielen ihm die Verhältnisse in Bischofszell nicht mehr. «Do verdross mich mines werchs zů Bischofzell und stalt mit erlobnuß miner hern von dem capitel . . . zů dem hern von Sant Gallen, mit dem geding, dass man die gült, so min pfrůnd ertrůg, solt zsamen legen und daruß das werch zů Bischofzell reformieren»[59]. 1519 wurde die Arbeit Meister Hans (Schentzer) verdingt, der kurz zuvor die grosse Orgel im Münster zu Konstanz gebaut hatte. 1523 war das Werk vollendet, «uf nächsten tag nach Verene (2. Sept.)» ging Sicher mit Hans Vogler, den er auf Empfehlung seiner Herren vom Kapitel als Gehilfen mitnahm, nach Bischofszell «und bsungend das werch, und was trülich und wol gmacht nach lut des verding zedels». Sicher bekam 10 gl., Vogler 2 gl. «ze dank unser müeg und arbait», der Orgelbauer 100 gl. «zů bessrung»[60]. Die Orgel befand sich auf dem Lettner[61]. Der Verdingzeddel war leider nicht mehr aufzufinden. Einen Auszug dar-

[56] Albert Scheiwiler, Geschichte des Chorstifts St. Pelagius zu Bischofszell im Mittelalter, 1916.

[57] Theodor Bridler, Zur Baugeschichte der Stadtkirche in Bischofszell.

[58] Bürgerarchiv Bischofszell, Papierurkunde II, 23, Kantonsarchiv Frauenfeld, Kopialbuch des Pelagistiftes, fo 155r.

[59] Si 180, 25.

[60] Si 55, 1; 181, 12.

[61] Bridler, a. a. O.

aus gibt Sicher in seiner Chronik, er soll hier im Wortlaut folgen[62]: «ich wolt ie och aller register im werch han, die dann dozmal löffig und im bruch warend. Also im 19 jar (1519) do verdingt man si (die Orgel) maister hansen (Schentzer) . . . um 100 guldin, und solt man im allen züg geben, schlosser, schriner, zin, bli, murer und blaßer; doch solt er sim selbs essen; und waren die trometen allain in das pedal angedingt. und do ward man aber witer zerat, ie man woltz gar durch das ganz manual han . . .» Diese letzte Bemerkung fällt auf. Für das Pedal werden in jener Zeit häufig Trompeten gefordert (vgl. die beiden Verträge zur St. Galler Münsterorgel[63]), im Manual dagegen ist ihr Vorkommen auch später noch äusserst selten. Im deutschen Sprachgebiet ist dies wohl der früheste Beleg dafür.

Da die Reformation in Bischofszell, wie an vielen Orten im Thurgau, den alten Glauben nicht vollständig verdrängt hatte, diente die Kirche nach langwierigen Verhandlungen seit 1536 beiden Konfessionen gemeinsam zur Feier des Gottesdienstes. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, dass die Orgel den Reformationswirren nicht zum Opfer fiel. Am 10. Nov. 1646 wurde ein neuer Vertrag mit den Orgelbauern Aron und Sigmund Riegg aus Memmingen für 425 fl. abgeschlossen. Die alte Orgel, vermutlich die von Sicher gespielte, blieb noch bis 1662 neben der neuen erhalten und wurde dann abgebrochen[64].

Das Organistenamt war mit der Kaplaneipfründe St. Agnes verbunden, der Kaplan, der Haus und Hofstatt an der Halden hatte[65], verpflichtet, neben seiner kirchlichen Tätigkeit auch die Orgel zu spielen. Im Stiftungsbrief von 1484 wird ausdrücklich darauf hingewiesen, der Inhaber der Pfründe solle, wenn im Chor oder in der Kirche zu Bischofszell eine Orgel erstellt werde, an allen hohen Feiertagen oder, wenn ihn das Kapitel dazu anweist, «ze chor in organis singen und derselbigen Kunst och erberlich bericht sin». Ist er aber nicht imstande, diese Aufgabe zu erfüllen, dann soll er es innerhalb der Frist, die ihm vom Kapitel gesetzt wird, erlernen, sonst geht er der Pfründe verlustig, und das Kapitel wählt einen andern, «so in organis competenter ald erberlich singen kan und mag»[66]. Der erste Besitzer der Pfründe war ein

[62] Si 181, 4.
[63] Anhang II, 1 und 2.
[64] Bridler, a. a. O.
[65] Kuhn, Thurgovia sacra II, S. 34.
[66] Scheiwiler, a. a. O. S. 76 ff.

Geistlicher namens Konrad Jung, also vielleicht zugleich der erste Organist [66]. 1502 wird *Bernhardin Crützlinger* als Organist in Bischofszell genannt. Am 8. November dieses Jahres erhielt er von Schultheiss und Rat der Stadt Bern einen ehrenvollen Ruf an die kurz vorher errichtete neue Orgel im Berner Münster, zu dessen Annahme er sich auch bereit erklärte. In dem an ihn gerichteten Schreiben heisst es unter anderem von ihm . . . «so ir uns üwer kunst, wandels und wäsens halb nit wenig gerümpt». Am 24. April 1503 wurde ihm der Anstellungsbrief ausgestellt, aber schon ein Jahr darauf bat er — aus welchem Grunde ist unbekannt — um die Erlaubnis, in Thun eine Organistenstelle annehmen zu dürfen. Der Rat entsprach seinem Gesuch unter der Bedingung, dass er noch ein Jahr sein Amt zu versehen und während dieser Zeit einen Nachfolger — ein solcher wurde schon am 6. November gefunden — vorzuschlagen habe. Von 1505 bis 1510 kam Crützlinger oft von Thun nach Bern, um Reparaturen an der Münsterorgel auszuführen und sie aushilfsweise zu spielen [67]. Der nächste Organist in Bischofszell, dessen Name uns bekannt ist, war *Fridolin Sicher*. Über ihn wird im folgenden Kapitel berichtet. Da Sicher, besonders seitdem er 1516 das Organistenamt an der Klosterkirche in St. Gallen übernommen hatte, häufig von Bischofszell abwesend war, ist anzunehmen, dass neben ihm ein weiterer Organist im Chorherrenstift wirkte; wir haben jedoch keine Nachricht darüber.

---

[66] Scheiwiler, a. a. O. S. 76 ff.

[67] Adolf Fluri, Orgel und Organisten in Bern vor der Reformation, 1905, S. 13 ff. Die briefliche Anfrage und die Bestallungsurkunde sind dort im Wortlaut wiedergegeben. — In Bischofszell kann ich Crützlinger urkundlich nicht nachweisen.

Zweites Kapitel.

Fridolin Sichers Leben.

Über die Lebensumstände Sichers sind wir in erster Linie durch die autobiographischen Angaben in seiner Chronik[1] unterrichtet. Sie werden bereichert und teilweise gestützt durch zerstreute Notizen in Chroniken, Handschriften und Urkunden der Stiftsbibliothek St. Gallen, der Stadtbibliothek Vadiana St. Gallen, des Stiftsarchivs in St. Gallen, des Stadtarchivs in St. Gallen, des thurgauischen Kantonsarchivs in Frauenfeld und des Bürgerarchivs in Bischofszell. Der Name Sichers war nie ganz in Vergessenheit geraten; er ist unter anderem zitiert im Nachtrag des Lexikons von Leu[2], verschiedene Male bei Von Arx[3], in der musikalischen Literatur erstmals bei Greith[4] und bei Schubiger[5]. Götzinger bot in der Einleitung zur Ausgabe der Chronik als erster eine ausführlichere Darstellung der Biographie, später haben Thürlings[6] und Scheiwiler[7] weiteres Material aus den Quellen zu Tage gefördert. Einige Einzelheiten verdanke ich auch Wegelin[8]. Die neueren Autoren, die biographische Angaben über Sicher in ihre

[1] Herausgegeben von Ernst Götzinger, St. Gallen 1885. Über die Anlage der Chronik, das Sprachliche etc. vgl. die Einleitung dazu. — Die Glaubwürdigkeit der Chronik ist neuerdings von musikwissenschaftlicher Seite in Zweifel gezogen worden (O. zur Nedden, ZfMw XII, S. 451, Anm. 5). Wenn Sicher unrichtige oder ungenaue Nachrichten mitteilt, so geschieht es aus Unkenntnis des wahren Sachverhaltes, nicht mit Absicht, eine solche Annahme würde dem Geiste der Chronik durchaus widersprechen. Sicher war in vieler Beziehung auf recht unsichere Quellen angewiesen. Dazu kommt eine Vorliebe, Geschehnisse aller Art an der Höhe der Kosten zu messen, wobei er natürlich gerne etwas übertreibt. Zahlen und Daten sind in erster Linie mit einiger Vorsicht aufzunehmen, sonst dürfen wir aber dem Chronisten im allgemeinen Glauben schenken.

[2] Hans Jakob Leu, Allgemeines Helvetisches . . . Lexikon, 1747—1765.

[3] Ildefons Von Arx, Geschichten des Kantons St. Gallen, 1810—1813.

[4] C. Greith, Cantarium S. Galli, 1845, S. X.

[5] P. Anselm Schubiger, Kirchengesang, 1873, S. 24.

[6] Adolf Thürlings, die schweiz. Tonmeister . . . 1903, S. 21 ff.

[7] Albert Scheiwiler, Gesch. des Chorstifts St. Pelagius, 1916.

[8] Carl Wegelin, Collectanea Stadt St. Gallischer Geschlechter, 1821. Herr Stadtarchivar Dr. T. Schiess hatte die Freundlichkeit, mich darauf hinzuweisen.

Arbeiten aufgenommen haben, Eitner[9], Refardt[10], Cherbuliez[11] und Geering[12] stützen sich auf Götzinger und Thürlings; Scheiwiler ist in der musikalichen Literatur bisher nicht berücksichtigt worden. Im folgenden soll versucht werden, die zerstreuten, noch nie vollständig verarbeiteten Nachrichten über Sicher, die durch erneute Quellenstudien ergänzt werden konnten, zu einem geschlossenen Bilde zu vereinigen. Gleichzeitig gilt es, einige Ungenauigkeiten, die sich da und dort in die Literatur eingeschlichen haben, richtig zu stellen.

1. Familie, Jugendzeit und Ausbildung.

Der Name Sicher bot der orthographischen Skrupellosigkeit jener Zeit keinen grossen Spielraum. Neben Sicher und Sicherer treffen wir häufig, entsprechend dem damaligen Brauch, die Beschränkung auf den Vornamen — stets Fridli, Fridly, Fridolin(us) nur in lateinischen Urkunden — sowie zwei- oder dreimal Besserer (so bei Miles, S. 332), offenbar ein Zuname, den ich aber nicht zu erklären vermag.

Die Familie Sicher scheint ein altes Bischofszeller Bürgergeschlecht gewesen zu sein. Ein Ulrich Sicher, vielleicht der Grossvater unseres Organisten, spielte im öffentlichen Leben der Stadt eine gewisse Rolle. Er wird zwischen 1475 und 1483 mehrfach in den Urkunden[13] genannt, als Ussermeister des Spitals, als Richter der Vogtei Hohentannen, als Pfleger der Frühmesspfrund, Leu[14] erwähnt ihn als «Altrath». Auch andere Glieder der Familie erscheinen in den Urkunden, ein Peter Sicher als Hausbesitzer zu Bischofszell 1496, seine Witwe Elsa Schärer 1513, ein Jakob Sicher, Bürger zu Bischofszell, 1543[15].

Fridolin Sicher ist am Fridolinstag (6. März) 1490 zu Bischofszell geboren[16] als Sohn des Hermann Sicher (gest. im November

[9] Robert Eitner, Quellenlexikon.

[10] Edgar Refardt, Hist.-biogr. Musikerlexikon der Schweiz, 1928.

[11] A.-E. Cherbuliez, Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte, 1931.

[12] Arnold Geering, Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation, 1933.

[13] Bürgerarchiv Bischofszell, Reg. 241, 247, 257, 291.

[14] Hans Jakob Leu, a. a. O., die Jahreszahl 1438 ist wohl ein Irrtum.

[15] Bürgerarchiv Bischofszell, Reg. 368, 482, 662.

[16] Si 39, 23.

1510[17]) und der Elsbeth Schwitzerin (gest. am 27. Oktober 1510)[18]. Seine Eltern scheinen nicht unvermögliche Leute gewesen zu sein, besass unser Fridolin doch einen eigenen Weinberg. Von seinen Brüdern starb Rudolf 1519, wahrscheinlich an der Pest, in Zürich[19], Jakob 1520 in Oehningen bei Stein a. Rh.[20], wo er, wie Götzinger vermutet, vielleicht als Klosterbruder gelebt hatte. Seine Schwester Anna[21] war mit dem Metzger Peter Lieb verheiratet. Deren Sohn Lienhard, Sichers Neffe, «als dann es uß der maßen ein frecher bůb gesin ist», ertrank 1529 beim Baden in der Sitter[22].

Offenbar zeigte sich früh Sichers musikalische Begabung. Denn schon 1503, mit 13 Jahren, kam er zum Konstanzer Organisten *Martin Vogelmaier*[23] in die Lehre, bei dem er bis 1504 blieb, um «die orglen schlahen» zu lernen[24]. Konstanz, damals die nächste führende Musikstadt, war mit Bischofszell durch das dortige Chorherrenstift eng verbunden, so dass es für einen jungen Musikschüler nahe lag, gerade dieses musikalische Zentrum aufzusuchen. Über die folgenden Jahre sind wir ohne Nachricht. Sicher wird sich während dieser Zeit hauptsächlich theologischen Studien gewidmet haben. Am 12. März 1510[25] verliehen ihm nämlich die Chorherren zu Bischofszell die St. Agnesenpfründe[26], ein Jahr später, am Sonntag Quasimodo (27. April) 1511, «sang» er seine erste Messe. In das Jahr 1510 ist somit auch der Beginn der Organistentätigkeit anzusetzen. 1512 unterbrach Sicher seinen Dienst am Chorstift zugunsten einer zweiten Ausbildungszeit. Wohl durch den grossen Ruf *Hans Buchners* angelockt[27], zog er

[17] Si 39, 22.

[18] Si 39, 20.

[19] Si 56, 27.

[20] Si 56, 23.

[21] Bürgerarchiv Bischofszell, Reg. 625.

[22] Si 133, 21.

[23] Martin Vogelmaier von Memmingen war Organist in Konstanz seit 1490. Er starb im Juni 1505 durch einen Unfall auf einem Spazierritt anlässlich eines Kuraufenthaltes in Baden (zur Nedden, ZfMw XII, S. 451, auch «Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte», S. 58 und 59).

[24] Si 35, 7.

[25] Si 39, 17.

[26] Vgl. S. 23.

[27] Hans Buchner von Ravensburg (Württemberg), geb. 26. Oktober 1483, war seit 1506 Organist am Münster zu Konstanz (zur Nedden, ZfMw XII, S. 456). Vergleiche über ihn Carl Päsler (VfMw V, 1889), Ernst von Werra (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1895, S. 88 ff.), zur Nedden (Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte, S. 63 ff. und 69).

nochmals nach Konstanz hinunter, um bei diesem Organisten sein Spiel während eines Jahres zu vervollkommnen[28]. Damit kam er zu einem Jünger des grössten Orgelmeisters seiner Zeit, *Paul Hofhaimers*[29]. Wenn Sicher auch nicht, wie Buchner selbst, zu den eigentlichen «Paulomimen», den direkten Schülern Hofhaimers zu zählen ist, so gehört er als Enkelschüler doch im weitern Sinne zur Hofhaimer-Schule.

2. Als Organist in St. Gallen bis zur Reformation.

Nach einer langen Zeit des Verfalls war das Kloster St. Gallen gegen Ende des 15. Jahrhunderts unter der starken Hand von Abt Ulrich Rösch wiederum zum Rang eines wohlgeordneten und blühenden Gotteshauses emporgestiegen. Die folgenden Äbte konnten dem innern klösterlichen Leben vermehrte Aufmerksamkeit schenken. Einer von ihnen legte besonderes Gewicht auf die prunkvolle Ausgestaltung des Gottesdienstes, *Franz von Gaisberg* (Abt vom 19. April 1504 bis zu seinem Tode am 21. März 1529), «gar an flißiger handthaber und stiffter prachtlicher ceremonien, bilderen und gewanderen», wie Kessler[30] ihn nennt. Diese Vorliebe musste auch der Musik zugute kommen. Gleich zu Anfang seiner Regierungszeit ging Abt Franz daran, die musikalischen Verhältnisse im Kloster zu ordnen. Zum Organisten bestellte er den *Valentin Negelin* aus Konstanz[31], zum ersten Kantor an den höchsten Festtagen *Othmar Fluck*[32], zum zweiten Kantor an den höchsten Festtagen *Joachim Cůntz*[33]. Die beiden Kantoren hatten

---

[28] Si 35, 19.

[29] Paul Hofhaimer, geb. 25. Januar 1459 zu Radstatt (Salzburg), war von 1479 bis 1490 Hoforganist bei Erzherzog Sigmund von Tirol in Innsbruck, dann Hoforganist Kaiser Maximilians bis zu dessen Tode 1519 und in seinen letzten Jahren bis zu seinem Tode 1537 Domorganist beim Kardinal Fürsterzbischof Matthäus Lang in Salzburg. Vergleiche über ihn H. J. Moser, Paul Hofhaimer (1929) und Hofhaimeriana (ZfMw XV, S. 127 ff.). Mit St. Gallen verbinden Hofhaimer seine Beziehungen zu Vadian, mit dem er in brieflichem Verkehr stand. Es sind aus der Zeit zwischen dem 6. November 1515 und dem 12. Mai 1525 neun Briefe Hofhaimers an Vadian erhalten.

[30] Johannes Kessler, Sabbata.

[31] Anhang III, 1.

[32] Anhang III, 3.

[33] Anhang III, 4.

den Gesang der Schüler während des Gottesdienstes zu leiten und zu überwachen (was natürlich nicht ausschliesst, dass sie auch den Gesang der Mönche zu leiten hatten), jeder sollte bei einem Chor Aufstellung nehmen. Die Krönung dieser Bestrebungen bildete der Neubau der Orgel durch Rupprecht Eggstetter[34], der im Herbst 1515 zu Ende geführt wurde. Trotzdem dürfen wir uns von der Musikpflege, die Sicher im Kloster St. Gallen antraf, keine zu grossartigen Vorstellungen machen. Sie stand wohl für St. Gallen auf einer seit langem nicht mehr erreichten Höhe, nahm sich aber im Vergleich zu andern Orten, etwa dem benachbarten Konstanz, recht bescheiden aus. Als Dokument für die musikalischen Verhältnisse im Kloster am Vorabend der Reformation kann neben der Sicherschen Orgeltabulatur vorzüglich der Codex 546 der Stiftsbibliothek, der sog. Codex «Brander»[35], gelten. Er bestätigt uns, dass sich der musikalische Teil der Gottesdienste auf den einstimmigen Choralgesang, höchstens auf eine primitive Mehrstimmigkeit beschränkte. In grösserm Umfang hielt der mehrstimmige Gesang erst nach der Reformation, unter der Regierungszeit von Abt Diethelm, seinen Einzug. Mit dem Choral wechselte die Orgel ab. Dieses Orgelspiel darf nicht zu gering eingeschätzt werden. Es vertrat in seiner Weise die Mehrstimmigkeit und machte ihr Fehlen im gesanglichen Teil weniger fühlbar.

Es ist nicht eindeutig festzustellen, wann und unter welchen Umständen Sicher nach St. Gallen gekommen ist. Von den beiden in der Literatur vertretenen Jahreszahlen 1515 und 1516 dürfte, wenn man in Betracht zieht, dass die Orgelrenovation erst im Spätherbst 1515 beendigt und kurz darauf Melchior Högger zum Organisten bestellt worden war, die zweite die richtigere sein. Da der Anstellungsvertrag nicht aufzufinden ist, wissen wir nicht, ob sich Sicher um die Organistenstelle an der Klosterkirche selbst beworben oder ob er sie durch Vermittlung, sei es seiner Bischofszeller Kapitelsherren, sei es über Konstanz (Buchner?) erhalten hatte. Er legte Wert darauf, ausdrücklich zu bemerken, dass er mit Erlaubnis seiner Herren vom Kapitel seinen alten Wirkungskreis verliess, nicht — wie es damals manche Organisten zu tun pflegten — ohne Urlaub zu nehmen. Nach seiner Aussage glaubte er, es handle sich bloss um ein oder zwei Jahre. Eine besondere Anziehungskraft auf ihn übte die renovierte Orgel aus, die ihm in

[34] Vgl. erstes Kapitel, 1.

[35] Vgl. Otto Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens, 1908.

solchem Gegensatz zu dem bescheidenen Werk in Bischofszell erschien, dass er zu dessen Ausbau und Erneuerung den Ertrag seiner dortigen Pfründe zur Verfügung stellte[36].

Zusammen mit dem Organistenamt verlieh ihm Abt Franz die Kaplanei zu St. Jakob vor der Stadt[37], die gut dotiert und wegen ihrer nicht unbeträchtlichen Einkünfte stets gesucht war[38]. Der Kaplan bewohnte ein eigenes Haus in der Nähe der Kapelle[39]. Sicher gehörte also nicht zur Zahl der Klostergeistlichen im engern Sinne, er lebte mit andern Kaplänen in der Stadt. 1518 ging er beim Stadtammann Hetzer zu Tisch[40]. Es scheint, dass die Kaplaneipfründe St. Jakob eine ähnliche Rolle spielte wie die St. Agnesenpfründe zu Bischofszell. Wenn auch — wir wissen es nicht — vielleicht keine ausdrückliche Bestimmung wie in Bischofszell bestand, so scheint es in St. Gallen wenigstens Brauch gewesen zu sein, den Organisten mit diesem Benefizium auszustatten. Vadian berichtet, dass schon Abt Ulrich Rösch «nachmals ouch ainen organisten mit S. Jakobs capel gült . . . enthalten hat, damit das gotzhus diser diensten halb onbeschwärt blibe»[41]. Abt Franz belehnte Sicher als Nachfolger des tötlich verunglückten Heinrich Wunderlich im Jahre 1520 (Vadian berichtet irrtümlich 1524[42]) mit der Pfarrei zu Dielsdorf und Regensberg (im jetzigen Kanton Zürich)[43]. Sicher trat aber, wie es häufig geschah, das Amt nicht selbst an, sondern beauftragte damit den Johann Schürpf von St. Gallen als Vikar oder Statthalter «wie ein gedingten Knecht». Dieser verwaltete das Amt drei Jahre lang zu aller Zufriedenheit und legte es dann nieder. Nun sandte Sicher als zweiten Vikar den Fridli Keller aus Bischofszell. Die Kirchgemeinde akzeptierte ihn ein Jahr lang, richtete dann aber «uff Sanct Vincentzen tag

---

[36] Si 180, 25.

[37] Bestimmt vor der Reformation, den genauen Zeitpunkt vermag ich nicht anzugeben. Das Datum, das Hardegger (Baudenkmäler S. 264) mitteilt, 1490, ist ein Versehen.

[38] Stiftsarchiv St. Gallen, Tom 441, fo 21 (Pfrundbrief-Urbar) «So dann volgt harnach die Renndt vnd gült So Sannt Jacob pfrund vff dem brül vssen vor der statt sannt gallen zuogehörig . . . vnd jetz her fridli sicherer jnnhat. Actum mentags vor lättare mitvasten ao XXXX jar» (1. März 1540). Freundliche Mitteilung von Herrn Stiftsarchivar Dr. Paul Staerkle.

[39] Hardegger, Baudenkmäler S. 264.

[40] Si 53, 12; 184, 1.

[41] Vadian II, S. 271.

[42] Vadian I, S. 327.

[43] Stiftsarchiv St. Gallen, Urkunde 04, F 5.

(22. Januar) 1524» eine Beschwerde an Abt Franz, in der sie forderte, dass Sicher entweder die Pfarrei persönlich übernehme oder zugunsten von Keller, dessen Wandel sehr gerühmt wird, darauf verzichte[44]. Es ist anzunehmen, dass diese Beschwerde in Keller ihren Urheber hatte. Der Handel ging für Sicher verloren, worüber er in seiner Chronik seinem Unmut Luft machte. «Welche (nämlich die Pfarrei) dann wenig fal mit ir tragen hat, vil costet, und zůletzst costen, pfrůnd und als verlorn. Allain uß betrug mines vicaris halb . . . wer ze lang zů beschriben, mit was listen, ducken und bschiß er mit mir umgangen ist. Ich habs Got ergeben»[45].

Neben seiner Tätigkeit als Organist und Kaplan leistete Sicher dem Kloster nützliche Dienste als Bücherschreiber. Heute noch gibt eine stattliche Anzahl von Bänden in der Stiftsbibliothek St. Gallen Zeugnis von seinem Fleiss und seiner Geschicklichkeit in dieser Beziehung[46]. Das Rechnungsbuch von Abt Franz[47] erwähnt dreimal Geldspenden, die Sicher für diese Arbeit ausgerichtet worden sind, am 27. Mai und 29. Juli 1526 («her fridly organisten der die legenda schript»), ebenso am 27. April 1527 («her fridli von den passionen vnd anderem im chor dienent ze schriben»).

1522 unternahm Sicher mit einem gewissen Christan Schriber eine fünfwöchentliche Reise ins Rheinland, welche die beiden nach Zurzach, Köln und Aachen führte. Ob er auch musikalische Eindrücke mit nach Hause brachte, wissen wir nicht, auf alle Fälle scheint er sich glänzend unterhalten zu haben. «Lusterige (!) vart hab ich min lebtag nie geton. wann es gegen Got joch kainen verdienst het, so sollt doch ainen allain das Land ze besehen semlichs müeg nit bduren»[48]. Als Besitzer eines eigenen Weinbergs nahm er lebhaften Anteil am Gedeihen seiner Reben und der Qualität des Weins. «Anno 1516 des selbigen herbst ward der best win, den ich ie getrunken hab; er wollt nie verjesen, für und für blaib er most, süess wie hunig; doch ward nit sonders vil wins»[49]. Zwei Jahre darauf war ein kalter Winter. Da beklagt

---

[44] Stiftsarchiv St. Gallen, a. a. O.

[45] Si 56, 18; 182, 29.

[46] Vgl. Anhang I.

[47] Stiftsarchiv St. Gallen, Tom. 878, S. 113 und 134.

[48] Si 185, 27.

[49] Si 53, 4.

er sich, dass die Reben erfroren und die Weinernte nur dürftig ausgefallen sei[50]. 1526 nahm er teil an der Hochzeit Fritz Jakobs von Andwil in Konstanz. Auf dem Heimwege ging es ihm freilich übel. «. . . was mechtig dunkel, und wie ich hellig (müde) und hitzig ward, do ich gen Aich kam, begehrt ich ain milch. Do trank ich ain ganz becki in drei trünken uß, und das wurkta: do ich haim kam gen Sant Gallen, kaim mich der durlof oder růr ain, das ist das buchwe, dass ich 3 wuchen ze bet lag und aber ob 700 stůlgeng gehebt, daß mir niemantz das leben gehieß. Aber Got der half mir wider uf die füeß, dem si lob in ewigkait. Hab ich darum ainzaigt, daß sich mengklich hüet vor milch trinken in die hitz, dann es gar schedlich ist»[51]. Die Zeit von Mai bis Weihnachten 1527 verbrachte Sicher in Einsiedeln[52], vielleicht für eine musikalische Aufgabe herbeigerufen von Ludwig Blarer von Wartensee, dem frühern Dekan des Klosters St. Gallen, der ein Jahr zuvor zum Abt von Einsiedeln gewählt worden war.

Inzwischen hatte auch in St. Gallen die Reformation ihren Einzug gehalten. Der 1518 von Wien in seine Vaterstadt zurückgekehrte *Vadian* (Joachim von Watt) und der junge *Johannes Kessler*, welcher in Wittenberg zu den Füssen Luthers und Melanchthons gesessen hatte, neben andern waren ihre Führer. Sie stiessen bei Abt und Konvent mit ihren Neuerungen auf den härtesten Widerstand. Die Lage zwischen der dem neuen Glauben ergebenen Stadt und der Abtei wurde gegen Ende der zwanziger Jahre immer gespannter.

In dieser unruhigen Zeit kam es Sicher sehr zustatten, dass er nicht allein auf seine Ämter in St. Gallen angewiesen war, sondern dass ihm jederzeit eine Rückzugsmöglichkeit nach Bischofszell offen stand. Schon einmal, als St. Gallen 1519 von einer Pestepidemie heimgesucht worden war, floh er in seine Heimat, allerdings ohne dadurch der Gefahr zu entgehen[53]. Diese eigentümliche Doppelstellung, die den grössten Teil seines Lebens durchzieht, kann mangels genügender Quellen nicht restlos aufgehellt werden. Wenn seine Haupttätigkeit durchaus nach St. Gallen anzusetzen ist, so weist eine Urkunde darauf hin, dass er sich auch lebhaft um seine Bischofszeller Angelegenheiten kümmerte. Im

---

[50] Si 53, 7.
[51] Si 74, 22.
[52] Si 81, 20.
[53] Si 55, 20 und 182, 15.

Dezember 1526 führte er vor Abt Franz einen Rechtsstreit für seine Bischofszeller Pfründe St. Agnes mit Hansenman Rütiner[54]. Dieser hatte Jahre lang aus Unkenntnis zu viel Zins bezahlt und weigerte sich nun, mit Berufung auf eine vor Jahren vom Abt in der Landschaft erlassene Verkündigung, weiterhin so viel zu entrichten. Obschon der Bauer im Recht war, fiel das Urteil gegen ihn aus. Da der des Lesens Unkundige mit seiner Beschwerde zu spät kam, wurde die Gewohnheit für Recht genommen und er verpflichtet, auch in Zukunft die zu hohe Abgabe zu leisten.

Die ersten, die von der Reformation betroffen wurden, waren die in der Stadt wirkenden Geistlichen, Sicher unter ihnen. Um sich in diesen unruhigen Zeiten der treuen Gesinnung der Bürgerschaft zu versichern, beschloss der Rat, alle innerhalb der Stadtgerichte wohnenden Leute einen Treueid leisten zu lassen. Er erliess deshalb am 18. Dezember 1525 auch an die Priester eine Vorladung. Die von der Stadt eingesetzten Geistlichen legten den Eid sogleich ab, die dem Kloster unterstehenden nach einer Bedenkzeit am 22. Dezember, da ihnen, wollten sie weiterhin in ihren Ämtern bleiben, nichts anderes übrig blieb[55]. Sicher scheint sich zusammen mit einem andern länger als die übrigen widersetzt zu haben. «Uff Zinstag nach Hilarij (16. Januar)» 1526 finden wir im Ratsprotokoll den Eintrag: «Herr fridlin und herr adamen (Weckerli?)[56] ist slechtlich geantwurt das sy jn 3 wochen antweders sweren oder man werd dem geleben das klain unnd gross ret hand angesehen»[57]. Am 17. Juli 1528 verbot der Rat den Priestern, im Stadtgebiet Messe zu lesen[58]. Als eine Woche darauf das Verbot unter Androhung der Ausweisung wiederholt wurde[59], nahm Abt Franz die Priester und Kapläne, die, obschon teilweise

[54] Thurgauisches Kantonsarchiv Frauenfeld, S. Pelagienstift Bischofszell, SA 13, Urk. 535 (7. Dez. 1526). — Vgl. auch Scheiwiler, a. a. O. S. 81.

[55] Theodor Müller, Die st. gallische Glaubensbewegung zur Zeit der Fürstäbte Franz und Kilian, 1520—1530 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, XXXIII, vierte Folge 3, 1913), S. 31.

[56] Si 83, 26.

[57] Ratsprotokoll fo 128 r. Zwei Jahre später, «Grichtrat uff 11 tag Februarij», kam Sicher, offenbar im Zusammenhang mit diesem Erlass, nochmals mit der Obrigkeit in Konflikt. «herrn fridlin von S. Jakob gesait woll er sich des Burgerrechtes halten soll er stüren wie andere. Zum anndern das er sich des mandats der hůry halt, den der bůß daruff gesetzt. Zum dritten das er des closters zů S. katrinen müessig gang». Die zweite Bemerkung wirft kein günstiges Licht auf seinen Lebenswandel, die dritte bleibt unklar.

[58] Miles S. 332 und Ratsprotokoll fo 208 v.

[59] Si 83, 10.

Bürgerssöhne, auf ihr Bürgerrecht verzichteten, ins Kloster auf[60]. Am 23. Februar 1529 wurde auf Ratsbeschluss hin unter Führung Vadians das Münster geräumt[61]. Das gleiche Schicksal widerfuhr den auf Stadtgebiet liegenden Kapellen. Die St. Jakobskapelle, deren Dienst Sicher versehen hatte, wurde in einen Kalkofen umgewandelt und das Haus des Kaplans bezog ein Ziegelbrenner[62]. Sicher scheint sich bei diesen Ereignissen nicht in St. Gallen aufgehalten zu haben. Am 8. Juni des gleichen Jahres wenigstens, als der Rat beim Ausbruch des ersten Kappeler Krieges die im Kloster verbliebenen Konventualen gefangen setzte und die Kapläne ausser Landes wies[63], befand er sich nicht mehr unter ihnen. «Fridli Sicher kam dozmal nit henin in das kloster, er was on alle gferd zů Bischofzell, und do er der conventhern und der caplanen gfangknuß vernam, do lobt er Got, daß er sin verwalter was gesin, und ist noch zů zell, er hat och da selbig ain pfrůndli»[64]. Am 7. Juli desselben Jahres wurde er ebenfalls auf die «Hell» (das Gasthaus für durchreisende Fremde im Kloster) zitiert und gleich den andern verhört, nach acht Tagen aber «on alle ergültnuß uß gelassen». «Ir statt und gricht mir nie verboten wie anderen gschehen»[65], fügt er bei. Offenbar war er wegen seines toleranten Wesens schonender als andere behandelt worden.

Im gleichen Jahre, «was Sant Pauls bekerung tag (25. Januar)», kam der neue Glaube wie überall im Thurgau auch in Bischofszell zum Durchbruch. Anfang Februar wurde beschlossen, die Bilder zu entfernen und die Messe abzustellen, und man bestellte drei Prädikanten, den «pfarher, her Jakoben, . . . und her Ulrichen Lieben und her Fritz Zwinker»[66]. Zu denen, die sich der neuen Bewegung nicht anschlossen, gehörte mit einigen Chorherren und Kaplänen des Kapitels auch Sicher. Am 8. Dezember 1529 erhielt er mit ihnen durch den Rat ein Aufgebot vor die «convocatz» (Synode) zu Frauenfeld: «. . . darmit das götlich wort ainmündig und glichhellig geprediget wert, habend si um der er Gottes willen söliche convocation aingesehen, daß also menglich ire predicanten oder

[60] Si 83, 25, ebenso Stiftsarchiv, Tom A 63 a, S. 75f. «Uberkomnus Abbt Frantzen und der Priestern unser lieben Frauen Gstifft, als sy uß der Statt Sant Gallen vertriben, in das Gotzhus uff genommen worden (28. Juli 1528)».

[61] Theodor Müller, a. a. O. S. 57 ff.

[62] Si 95, 24.

[63] Theodor Müller, a. a. O. S. 114 ff.

[64] Si 236, 25.

[65] Si 114, 21.

[66] Si 88, 2 und 21.

ander, so noch nit haiter nach dem haiteren wortz Gottes bericht habend, da sollend bricht entpfahen»[67]. Die Priester gaben dem Rat zur Antwort, ihre Meinung sei keineswegs, «sich anderst zů bedenken»[68]. Daraufhin «stůnd der pfarrer offenlich hitziger red ain der kanzel» und warf ihnen vor, dass sie die Predikanten «schmutztend» und widerspenstig wären[69]. Da lud der Rat die Angegriffenen zu sich und suchte zu vermitteln. Die Chorherren und Priester wiesen die Anschuldigungen zurück und Sicher beklagte sich noch besonders, «man hab in gehelget (behelligt); hab er herwiderumb und hab sich kaines widerwilles gegen inen versehen»[70]. Mit der Versicherung, dass «warlich ain rat üch als wol als den anderen burger schutz und schirm nach allem irem vermügen ton wellend, und das gern»[71], wurde der Streitfall schliesslich beigelegt. Die Synode aber erliess an alle, die sich der Reformation nicht zugewandt hatten, eine neue Aufforderung, «sollen sy sich glychförmig machen und sonders das des mess hans abston, us dem land züchen oder hie sich nit widerspennig machen»[72].

3. Die letzten Jahre Sichers von der Reformation bis zu seinem Tode.

Dank dem ruhigern, weniger gewalttätigen Verlauf der Glaubensbewegung in seiner Vaterstadt und vielleicht auch dank seinem toleranten Wesen gegenüber den Andersgläubigen, wie es in seiner Chronik zum Ausdruck kommt, war Sicher von den Umwälzungen seiner Zeit nicht im gleichen Masse betroffen worden wie wir es von andern Musikern, zum Beispiel dem Kantor Johannes Wannenmacher und dem Organisten Hans Kotter in Freiburg, wissen[73]. Seine Stellung in St. Gallen war immerhin stark in Frage gestellt,

[67] Si 241, 17.

[68] Si 241, 29.

[69] Si 242, 7, 10, 18.

[70] Si 245, 5.

[71] Si 246, 21. Man mag die recht umständliche, aber lebensvolle Schilderung selbst in der Chronik nachlesen.

[72] Thurgauische Verhandlungen zur Synode zu Frauenfeld 51. Vgl. Albert Büchi, Zu Fridolin Sicher (Anzeiger für Schweiz. Geschichte, neue Folge Band 10, S. 204). Herr Stiftsbibliothekar Dr. Müller hatte die Liebenswürdigkeit, mich darauf hinzuweisen. Die Schlussbemerkung Büchis, Sicher habe es nun vorgezogen, dem katholischen Glauben treu zu bleiben und sich nach St. Gallen in den Dienst des dortigen Abtes zu begeben, ist in ihrem zweiten Teil irrtümlich.

[73] Arnold Geering, Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation, S. 139 ff.

und auch in Bischofszell mochte er sich nicht mehr sicher fühlen. So ist es bei der vorerst für die katholische Seite ungünstigen Lage der Verhältnisse begreiflich, dass er, besonders auch auf die neue Mahnung der Frauenfelder Synode hin, nach einem neuen Wirkungskreis Umschau hielt. In Bischofszell wird er zum letztenmal «uf Sant Ůlrichs tag im 30 jar» (4. Juli 1530) genannt im Zusammenhang mit der Regelung der Nachfolge des oben erwähnten Ulrich Lieb[74]. Am 16. September 1531 praesentierten ihn dann Rektor und Regenz der Universität Freiburg im Breisgau dem Bischof Philipp von Basel für die St. Michaelskapelle auf dem Friedhof zu Ensisheim im Elsass, genannt «uff dem gerner». Es ist unbekannt, wem er diese Gunst zu verdanken hatte. Vielleicht mag Glarean eine Vermittlerrolle gespielt haben, wie Thürlings vermutet[75], wahrscheinlicher hatten ihn seine Bischofszeller Chorherren oder das Konstanzer Domkapitel empfohlen. In der Praesentationsurkunde heisst es von ihm «. . . honorabilem dominum Fridolinum Sicherer de Bischoffzell presbyterum Constantiensis diocesis apud nos rite et morum honestate alijsque laudabilibus probitatis et virtutum meritis multipliciter commendatum . . . . praesentamus . . .»[76]. Er muss im gleichen Jahre investiert worden sein und sein neues Amt angetreten haben. Denn noch 1531 trägt er ein Lied in sein Orgelbuch ein mit dem Zusatz «scriptum in Ensisheim» (fo 28 r). Daraus ist zu vermuten, dass er im Elsass auch als Musiker tätig war. 1536 wird Sicher im Testament, das er zugunsten seiner beiden Kinder Valentin und Dorothea «von sunderbarer vätterlicher trüw und liebe wegens so er zu den selben sinen kinden hette» vor dem Stadtgericht von Bischofszell aufstellen lässt[77], noch als «wonhafft

[74] Si 271, 18.

[75] Adolf Thürlings, Die Schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation, 1903.

[76] Thurgauisches Kantonsarchiv Frauenfeld, St. Pelagienstift Bischofszell, VI, 3, Urk. 555.

[77] Bürgerarchiv Bischofszell, Reg. 625. Öffentliches Testament des Fridolin Sicher zugunsten seiner beiden Kinder. Vor Stadtgericht zu Bischofszell erscheinen Hans Buchman «der zitt der Chorhern amman» als Bevollmächtigter des «wirdigen ersamen kunstrichen her Fridly Sichers Caplan und Organist» und Hans Tailer der Pfister als Vogt der beiden leiblichen Kinder Sichers, Valentin und Dorothea, in Gegenwart von Sichers Schwager Peter Lieb. Sicher vermacht in einem umständlichen Schreiben mit vielen Klauseln nach seinem Tode dem Valentin 80, der Dorothea 40 Gulden. Den Hausrat sollen sie untereinander teilen. Sterben beide Kinder ohne Leibeserben, dann soll seine Verlassenschaft an die Kinder seiner Schwester Anna Lieb fallen. (Bischofszell, 16. Mai 1536).

zu Ensen» (Ensisheim, nicht Isny) bezeichnet, 1538 erscheint er wieder in einer St. Galler Urkunde[78], er muss also inzwischen zurückgekehrt sein.

In der Ostschweiz war die allgemeine Lage seit seiner Abreise eine andere geworden. Abt Franz war am 21. März 1529 auf seinem Schlosse Rorschach gestorben. Sein Nachfolger, *Kilian Germann*, erlitt schon am 30. August 1530 einen jähen Tod; er ertrank in der Bregenzer Ach, als sein Pferd beim Durchsetzen des Flusses den Halt verlor und ihn unter sich begrub[79]. Auf ihn folgte der frühere Dekan des Klosters, der damals erst fünfundzwanzigjährige *Diethelm Blarer* von Wartensee (Abt vom 19. September 1530 bis zu seinem Tode am 18. Dez. 1564). Nach dem zweiten Kappeler Frieden (16. Oktober 1531) wieder in seine Rechte eingesetzt, zog er Ende Februar 1532 in St. Gallen ein und nahm die Neuordnung der verwahrlosten Abtei in die Hand.

Die Wendung zugunsten der katholischen Sache mochte Sicher bewogen haben, seine Pfründe im Elsass aufzugeben und seine Heimat aufzusuchen. Näheres über seine Rückkehr erfahren wir aus dem Wiler Pfalzrats-Protokoll[80]. Sicher erschien mit Rudolf Jung als dem Vertreter des Chorherrenstiftes zu Bischofszell «Vff mentag nach des heilgen Crütz erhöhung (17. September) anno etc. XXXVii (1537)» vor dem Abt und forderte die Ausstände seiner Pfründe. Er soll «alle der pfründt restanzen» erhalten, wenn er gewillt ist, die Pfründe auf Weihnachten oder spätestens auf Lichtmess wieder anzutreten und selbst persönlich zu versehen, mit der Bedingung, «von wegen das er vs beliben ist» zwanzig Gulden Konstanzer Währung an einen Kelch und ein Messgewand zu leisten. Ist er jedoch nicht bereit, seine Pfründe persönlich zu versehen, dann hat er den Pfrundbrief zurückzugeben, und die Chorherren haben das Recht, über die Pfründe nach ihrem Belieben zu verfügen. In diesem Falle wären die Chorherren bloss verpflichtet, Sicher für die Zeit, in der keine Messe gelesen worden ist, den vollen Ertrag der Pfründe auszurichten, für die übrige Zeit aber nur die Hälfte. Es ist anzunehmen, dass Sicher den für ihn

---

[78] Copiabuch des Abt Diethelm, Band 106, S. 125 (Stiftsarchiv St. Gallen).

[79] Vgl. den Bericht des Augenzeugen Rudolf Sailer in dessen Tagebüchern (herausgegeben von Joseph Müller, Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, XXXIII, vierte Folge 3, 1913), S. 390 f.

[80] Stiftsarchiv St. Gallen, Tom. 1134, fo 123. Herr Stiftsarchivar Dr. Paul Staerkle stellte mir den Bericht in liebenswürdiger Weise zur Verfügung.

günstigen Einigungsvorschlag angenommen und den Dienst der Pfründe wieder aufgenommen hat.

Ob er auch in St. Gallen seine frühere Tätigkeit in vollem Umfang fortsetzte, wissen wir nicht. Am 9. August 1538 starb im Kloster «*Christianus Lanz* ex Langenow, hospes, organista, ordinis S. Pauli Eremitae»[81], der vielleicht während Sichers Abwesenheit den Organistendienst ausgeübt hatte. Bekannt ist Sicher in den letzten Jahren seines Lebens erneut als Bücherschreiber im Kloster[82]. 1542 bezeichnet er sich als «canonicus in cella episcopali»[83], 1545 als «canonicus capituli zellensis»[84]. Er war somit nach seiner Heimkehr wohl auf Grund seiner Verdienste um das Stift als Organist und Kaplan in die Zahl der Bischofszeller Chorherren aufgenommen worden[85].

Am 20. August 1545 musste sich Sicher in Bischofszell einer (Kropf?)-Operation unterziehen. Pater *Heinrich Keller*, sein Nachfolger und vermutlich sein Schüler, der in seinem Diarium die Notiz berichtet[86], fügt am Rande in blasserer, späterer Schrift bei «aber übel geradten wie volget». Es folgt allerdings nichts mehr, der Tagebuchschreiber vergass, durch einen späteren Eintrag diese Ankündigung auszufüllen. «In Vigilia pelagii (27. August) uß erlaubnus m(ines) g(nädigen) h(errn)» fährt er fort, «bin ich zů bischoffzell gsin, zů versehen herr Fridlin in organis»[87]. Infolge der Operation war Sicher nicht mehr imstande, seinem Organistendienst nachzukommen. Er lebte noch ein knappes Jahr und verschied am 13. Juni 1546. Das St. Galler Totenbuch gedenkt seiner mit den ehrenvollen Worten: «Anno 1546. Amen. Obiit Fridolinus Sicher, presbyter atque canonicus in Zella Episcopali et sacellanus sancti Jakobi nec non organista peritissimus huius venerabilis monasterii, qui se plurimum elaboravit scribendo atque in cunctis angustiis huius temporis permansit immobilis. Cuius anima et omnium defunctorum requiescant in pace»[88].

---

[81] Necrologium . . . collectore P. Chrysostomo Stipplin, Stiftsarchiv St. Gallen B 231.

[82] Anhang I.

[83] Cod. 452, S. 72.

[84] Cod. 461, S. 1 (oben).

[85] Einen direkten Beleg dafür kann ich nicht nachweisen.

[86] Diarium Heinrici Keller, parochi in S. Gallo ab anno 1545 usque 1550 (Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. 1263), S. 6. Vgl. über Keller Mitteilungen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft 1936, I, S. 1.

[87] Diarium H. Keller, S. 7.

[88] Hermann Wartmann, Das zweite St. Galler Totenbuch, S. 398.

4. Sichers Persönlichkeit.

Die vielen uns überlieferten Einzelheiten aus seinem Leben und besonders die Chronik machen uns unsern Organisten recht anschaulich. Ernst Götzinger hat schon in der Einleitung zur Ausgabe der Chronik eine Menge charakteristischer Züge des Geschichtsbuches und seines Verfassers zusammengestellt. Mit Benützung seiner treffenden Beobachtungen soll im letzten Abschnitt des biographischen Teils versucht werden, ein Bild vom Menschen und Musiker Sicher zu entwerfen.

Als gelehrter Mann kann Sicher nicht bezeichnet werden. Wenn ihm auch eine gewisse Bildung nicht abgeht, so ist er auf der andern Seite mit seiner Natur und seinen Anschauungen tief im Volke verwurzelt. Bezeichnend dafür sind manche in die Chronik eingestreute Volksweisheiten und plastische Aussprüche mit Bildern aus dem Alltag, z. B. die Lehre, die er aus seiner Krankheit zieht[89] oder etwa die Beifügung «also züntz ab nach und nach wie ain kerz»[90] und das oft zitierte «wir koment hinder das buwen (der Orgeln) wie ain metze hinder das tanzen»[91]; bezeichnend auch seine Vorliebe, die Bedeutung eines Ereignisses nach dem Mass der Kosten zu bewerten. Sein Hab und Gut lagen ihm überhaupt sehr am Herzen. Das Testament und seine Forderung an das Chorstift über die Ausstände seiner Pfründe sind Zeugnisse dafür, oder die Klagen über den Verlust seiner Pfründe in Dielsdorf und Regensberg und über die Unkosten, die ihm der Tod seiner Brüder verursacht haben. Die Mittelstellung zwischen dem gelehrten Humanisten und dem ungebildeten Mann des Volkes, die Sicher einnahm, kommt in der ganzen Art seiner Darstellungs- und Ausdrucksweise und besonders auch in seiner Sprache zum Ausdruck. Sie ist wenig kunstvoll und wenig gepflegt, dazu (das gilt ebenso für die Chronik wie für das Tabulaturbuch) recht flüchtig und fehlerhaft; sie ist, wie Götzinger es ausdrückt, «zu viel Natur, um rechte Kunst, zu viel Kunst, um rechte Natur» zu sein, eine Beobachtung, die über die Sprache hinaus das Wesen des Chronisten trifft.

Sicher war nicht der Mann, der sich berufen fühlte, aktiv in die Umwälzungen seiner Zeit einzugreifen. Er verhielt sich zu ihnen

---

[89] Si 75, 1, zitiert S. 23.

[90] Si 70, 32.

[91] Si 181, 3.

mehr betrachtend und wurde auch durch seine äussern Lebensumstände nie in den Vordergrund des Geschehens gerückt. Die Chronisten Kessler und Salat erwähnen ihn nicht, Miles bloss einmal unter dem seltsamen Namen Besserer zusammen mit den andern Kaplänen, als ihnen das Messelesen in der Stadt verboten wurde[92]. Umgekehrt wird Kessler in Sichers Chronik ein einziges Mal, als Prediger der neuen Lehre in St. Gallen, genannt, Vadian nur als Präsident der Berner Disputation und als Schiedsrichter in Bischofszell. Offenbar fehlte unserm Organisten ein engerer Kontakt mit den führenden Männern seiner Gegend. In seinen Berichten war er häufig, was er auch zugibt, auf das «Hörensagen» angewiesen; wichtigere Dokumente kamen ihm selten zu Gesicht. Immerhin ist hier gegenüber Götzinger, der die Chronik vielleicht etwas zu sehr unter dem Gesichtspunkt der Reformation beurteilt, zu sagen, dass Vadian und Kessler für Sicher vielleicht nicht so sehr im Brennpunkt der Ereignisse erschienen wie sie heute aus der Distanz für uns erscheinen. Für ihn war der wichtigste Mann in der Ostschweiz sein Herr, der Abt Franz von St. Gallen, und dieser wird in der Chronik eingehend gewürdigt[93], wie auch von seinen Nachfolgern, den Äbten Kilian und Diethelm, verschiedentlich die Rede ist. Auf Seite der Neugläubigen tritt hauptsächlich die Persönlichkeit Zwinglis hervor.

Das Verhältnis Sichers zum grossen St. Galler Humanisten und Musikfreund im besondern ist nicht recht klar; es scheint kein eigentlich freundschaftliches gewesen zu sein. Vadian nennt Sicher an der einzigen Stelle, wo er ihn in einem ganz nebensächlichen Zusammenhang erwähnt, den «kropfeten her Fridrichen (irrtümlich für Fridolin) Sicher von Bischofzell bürtig»[94]. Einen Beleg für ihre persönliche Bekanntschaft bildet der Brief Buchners an Vadian vom 7. Juni 1522[95] mit dem Passus «och darbi ain zedel zu der tablaten; das gend her Fridli. daß erß uf der orgel schlach»; doch kann daraus nicht auf einen intimen Verkehr geschlossen werden. Von einem so schönen Wechselverhältnis zwischen Musiker und Mäzen, wie es von Hans Kotter und Bonifazius Amerbach

[92] Chronik des Hermann Miles (herausgegeben von Hermann Götzinger), S. 332.

[93] besonders Si 99, 23 ff.

[94] Vadian I, S. 327.

[95] Vadianische Briefsammlung, Mittlg. zur vaterländischen Geschichte, 25, S. 431.

berichtet wird[96], darf nicht die Rede sein. Der Grund dafür ist uns unbekannt. Vielleicht haben neben Persönlichem der Unterschied der Bildung und konfessionelle Gegensätze das Zustandekommen eines engern Kontaktes verhindert.

Unser Organist ist aber durchaus keine unerfreuliche Erscheinung. Eine Reihe von sympathischen Charakterzügen zeichnen ihn aus. Überaus einnehmend wirkt das Vorwort zur zweiten Bearbeitung seiner Chronik. Hier der Schluss davon: «Um semlicher ursach und ich och sunst nit beladen bin mit sunderlichen gescheften. hab ich dannocht das zit, so ich leb und mir begegnet, ainzůzaichnen. niemantz zlieb noch zlaid, allain Got zelob, mich underzogen; daß man abermals Gottes wunderwerch sech und hör. wie er so wunderberlich in den sinen und mit den sinen handlet. Bsunder bwegt mich ietzund das. so von des globens oder ewangeliums wegen verhanden ist, darmit semlichs, wie und es nach und nach gewurzet hat, nit in vergessenhait kome. Bit och darbi mengklichen, daß jeder im besten. als dann geschehen ist, von mir annem; dann ich nüt darzů noch darvon wil ton mit Gottes hilf, der do ist die warhait, dann wie es sich verloffen hat und wie es mir zwißen ist»[97]. Nicht tendenziöse Absicht, sondern einfach offene Anteilnahme an den Begebenheiten um ihn herum und das Bedürfnis, die Wunderwerke Gottes zu preisen, haben Sicher dazu geführt, für sich selbst, allenfalls auch für einen «leser dises büechlins oder cronik»[98] in bunter Folge niederzuschreiben, was sich in seiner Zeit ereignet hat. Liebe zur Wahrheit beseelt ihn bei seinem Tun; das Bestreben, die Vorkommnisse so zu berichten, wie sie sich wirklich zugetragen haben, durchzieht die Chronik. Getreulich folgt er seinem Wahlspruch nach, unumwunden gibt er es zu, — und er hat verschiedentlich Anlass dazu — wenn er sich getäuscht oder eine falsche Nachricht erhalten hat.

Besonders hoch ist ihm seine Toleranz in religiösen Dingen anzurechnen. Kein ausfälliges oder gehässiges Wort gegenüber den Anhängern Luthers und Zwinglis begegnet uns in seinen Berichten. Treuherzig spricht er bei Anlass eines Bildersturms «von den götzen, wann si darvon hand müeßen»[99]; ja, es will fast scheinen,

---

[96] Vgl. dazu Wilhelm Merian, Bonifazius Amerbach und Hans Kotter. Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Basel, Band XVI.

[97] Si 178, 12.

[98] Si 72, 28.

[99] Si 202, 3.

als hätte er der Lehre vom Evangelium, wie er sie ohne Bedenken nennt, im Grunde seines Herzens eine gewisse Zuneigung entgegengebracht, obschon er Zeit seines Lebens seinem Glauben und seinem kirchlichen Herrn treu ergeben blieb. Aber er bringt Verständnis und Achtung für die Andersgläubigen auf, eine Seltenheit in den leidenschaftlichen Auseinandersetzungen der Reformationszeit. Eine natürliche Frömmigkeit ist ihm eigen, die Bereitschaft, alles Gott anheim zu stellen und sich nicht gegen sein Schicksal aufzulehnen, tritt uns in der ganzen Chronik entgegen.

Als richtiger Musiker war Sicher eine gesellige und fröhliche Natur, den Dingen und Geschehnissen um ihn herum aufgeschlossen. Er freut sich über ein ertragreiches Jahr, er geniesst ein gutes Glas Wein, er verachtet es nicht, an einer Hochzeit teilzunehmen. In seiner Weltoffenheit und Daseinsfreude erscheint er als ein Sohn seiner Zeit; man kann nicht behaupten, dass sein Lebenswandel immer demjenigen eines Geistlichen angemessen war. Köstlich schildert er den Verlauf seiner Rheinfahrt. Über alles liebt er den Frieden und geordnete Rechtsverhältnisse. Als ein Bote 1529 die Nachricht vom ersten Kappeler Frieden nach Bischofszell brachte, da fügte er seinem Bericht bei «Grössere fröd ist mir nüt allain, sonder aller welt, als ich gesehen hab, nie widerfaren»[100]. Für die aufständischen Bauern hatt er nichts übrig. «Darumb soll mengklichs Got biten um rechten verstand und laitung, damit semlichs ufrüerisch wesen under und zu uns nit kome; dann so es in unseren landen sölt also zunemen, daß der gmain man ufrüerisch wurd und dise ongehorte onbilliche ongehorsame überhand neme, wurd komerlich gestilt. Got der her geb gnad»[101].

War er auch ein guter Musiker? Eine eindeutige Antwort auf diese Frage können wir nicht geben. Über sein Orgelspiel steht uns ein Urteil nicht mehr zu; höchstens kann aus dem Inhalt der Tabulatur geschlossen werden, dass er offenbar imstande war, recht schwierige Stücke auf seinem Instrument zu meistern. Von seinen Kompositionen ist nur Weniges erhalten[102], und dieses Wenige macht den Eindruck einer durchschnittlichen Begabung.

---

[100] Si 113, 25.

[101] Si 73, 2.

[102] Über Sicher als Vokalkomponist vgl. Arnold Geering, Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation, S. 187 ff., über seine Orgelwerke siehe den Katalog der Orgeltabulatur, S. 81 und 89.

Nehmen wir endlich die Chronik als ein literarisches Produkt, ziehen wir die anschauliche Schilderung und die oft prägnante und eigenartige Ausdrucksweise in Betracht, so dürfen wir Sicher bei allen Schwächen der Darstellung eine künstlerische Ader zuerkennen. Ohne eine überlegene Persönlichkeit zu sein — dies darf zusammenfassend gesagt werden — war unser «her Fridli» ein brauchbarer Musiker und ehrenwerter, fleissiger Mensch, durch die Offenheit und Redlichkeit seiner Gesinnung auch heute noch eine sympathische Gestalt.

Drittes Kapitel.

Das Äussere der Orgeltabulatur.

1. Beschreibung der Handschrift.

Musikalisch die wertvollste Hinterlassenschaft Sichers ist seine Orgeltabulatur, der Codex 530 der Stiftsbibliothek St. Gallen, im Scherrerschen Katalog[1], wahrscheinlich auf Grund der Textanfänge, irrtümlicherweise als Liederbuch bezeichnet. Die Tabulatur ist eine Papierhandschrift mit den Massen 32 × 21,5 cm. Die hölzernen Deckel sind durch einen Rücken aus gepresstem Leder, in das ein Ornament mit dem häufig sich wiederholenden Worte «Maria» eingedrückt ist, miteinander verbunden. Vorne waren ursprünglich Metallschliessen, die aber zum grössten Teile verloren sind. Das Papier weist als Wasserzeichen einen Bären auf[2].

Die Handschrift umfasst total 147 Blätter. Die ursprünglich nicht numerierten ersten sieben Blätter sind in neuer Schrift (mit Bleistift) mit den Zahlen I—VII versehen, dann beginnt die alte Foliierung von 1 — 140. Blatt 4 ist herausgeschnitten, zwischen Blatt 30 und 31 ist ein weiteres eingeschoben, von neuer Hand als «30 bis» bezeichnet. Die Blätter 77 und 78 sind fälschlich verkehrt numeriert. Da die Musik in der Reihenfolge Blatt 76 — 78 — 77 — 79 richtig verläuft, kann es sich nicht um einen Fehler beim Einbinden handeln. Blatt I ist leer, die Blätter II und III tragen das Register, Blatt IV ist wiederum leer, mit Blatt V v beginnen die Noten.

In den freien Raum zwischen die Buchstaben C und D des Registers auf fo II r ist nachträglich das Ex Libris des Klosters hineingesetzt worden. Es zeigt das Wappen mit dem aufrecht-

[1] Gustav Scherrer, Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen.

[2] Die Bärenwasserzeichen waren ursprünglich die Marke der Papiermühle zu Thal bei Bern. Dann wurden sie, weil das Bärenpapier geschätzt war, an verschiedenen Orten imitiert, so in Basel, Lothringen und Süddeutschland. Ein sehr ähnliches Zeichen, das wahrscheinlich aus Bern stammt, weist Briquet nach in Solothurn (1524—26), Basel (1525—36), Memmingen (1526), Bern (1528), Augsburg (1530), Schaffhausen (1530) und Zürich (1531—37). C. M. Briquet, Les Filigranes, dictionnaire historique des marques du papier, Leipzig, 1923.

stehenden, nach rechts gewendeten Bären und die Insignien der Abtei. Darunter stehen die Worte: SIG. MONASE. SANC. GALLI. Das gleiche Buchzeichen findet sich auch auf der letzten, im übrigen nicht beschriebenen Seite (fo 140 v). Es zeigt an[3], dass die Handschrift zur Zeit von Abt Diethelm der Klosterbibliothek angehörte, in deren Besitz sie offenbar nach Sichers Tode übergegangen war. Diesem glücklichen Umstand haben wir es zweifellos zu verdanken, dass der Codex auf uns gekommen ist.

Der Name des Verfassers ist mitten in der Handschrift versteckt und deshalb auch vielfach übersehen worden[4]. Er befindet sich bei einem «Resonet in laudibus» auf fo 30 v, dem die Bemerkung «per *me Fridolinum Sicher* compositum» vorangestellt ist. Ausserdem ergab ein Vergleich des Codex 530 mit andern von Sicher geschriebenen Codices der Stiftsbibliothek St. Gallen eine auffallende Übereinstimmung der Schrift. Das Fehlen jeglichen Buchschmukkes und die rasch hingeworfene, deshalb oft schwer lesbare Schrift zeigen, dass die Handschrift für den täglichen praktischen Gebrauch angelegt worden war. Nach der Abgenütztheit der Blätter zu schliessen hat sie ihren Zweck reichlich erfüllt.

2. Datierung der Handschrift.

Die Tabulatur enthält zwei Jahreszahlen, die aber nur die Eintragung der betreffenden Stücke festhalten und für den Rest keine Gültigkeit zu haben brauchen. Dem Liede «Nun denck ich seer vyl hin und her» auf fo 28 r ist beigefügt «1531 scriptum in Ensisheim», was den Verfasser des Handschriftenkataloges der Stiftsbibliothek St. Gallen zur irrtümlichen Annahme geführt hat, der ganze Codex sei in diesem Jahre geschrieben worden. Die zweite Zahl «anno 17 o., mense maio (1517)» befindet sich auf fo 135 v bei einem «Ave sanctissima noviter compositum per N. Gräfinger». Die beiden zeitlich auseinanderliegenden Daten zeigen an, — was schon nach den auffallenden Unterschieden der Schrift zu vermuten war — dass die Handschrift innerhalb eines grösseren Zeitraumes entstanden sein muss. Er umfasst indessen, wie sich herausstellen wird, beträchtlich mehr Jahre als diejenigen zwischen 1517 und 1531.

Zur genaueren Datierung der ganzen Tabulatur leistet das voranstehende Register gute Dienste. Es weist deutlich drei verschiedene

[3] Freundliche Mitteilung von Herrn Stiftsbibliothekar Dr. J. Müller.

[4] Bei Gustav Scherrer a. a. O. ist der Codex anonym aufgeführt.

Schreibarten auf, die sich stets in der gleichen Reihenfolge wiederholen, ist also in drei Etappen angelegt worden. Stellen wir die im Register aufgeführten Kompositionen nach den drei Schriftunterschieden zusammen, so ergibt sich folgendes Bild:

Gruppe I (die weitaus umfangreichste) umfasst fo 1 r — 17 r, 21 v — 25 r, 59 v — 119 r.

Gruppe II (in dunkler Schrift) umfasst fo 119 v — 137 r.

Gruppe III (in blasser Schrift) umfasst fo V v — VII r, 17 v — 20 r, 27 v — 28 r, 28 v — 59 r, 137 v — 139 v.

Die Blätter 25 v — 27 r können der Gruppe II oder III angehören. Von den im Register fehlenden Stücken sind mit grosser Wahrscheinlichkeit zu Gruppe I zu rechnen: fo 25 r (gleiche Schrift wie das Vorangehende, Schriftunterschied zum Folgenden), 66 v, 80 r, 108 r (da textlich mit 107 v verbunden), 111 v, zu Gruppe II: fo 128 v (gleiche Schrift wie die vorangehenden und folgenden Stücke), zu Gruppe III: fo 18 r, 29 v, vielleicht 55 r, doch kann dieses Moutonfragment wie auch das eine oder andere der übrigen Stücke später niedergeschrieben worden sein. Es bleibt schliesslich übrig als

Gruppe IV (späterer Eintrag auf eine leere halbe Seite in deutlich verschiedener Schrift vom Vorangehenden und Nachfolgenden) fo 28 r.

Bis jetzt wissen wir nur, dass die vier Gruppen zeitlich aufeinander folgen, es muss nun versucht werden, sie genauer zu datieren. Der Name des ersten Lehrers von Sicher, des Konstanzer Organisten Martin Vogelmaier, ist zweimal in der ersten Gruppe genannt, für fo 9 (im Register unter M, magister Martin Vogelmaier) und auf fo 74 v. Die zweite Nennung ist besonders wichtig. Einem Stück von Heinrich Isaac ist die Bemerkung beigefügt «Ex peticione Magistri Martini Vogelmayer Organista tunc temporis Constantiae». Sicher war 1503/04 Schüler Vogelmaiers in Konstanz, Vogelmaier starb 1505. Daraus darf mit Sicherheit angenommen werden, dass die Tabulatur in diesen Jahren begonnen worden ist. Auch der Name des zweiten Lehrers von Sicher, Hans Buchners, bei dem Sicher 1512/13 seine Orgelstudien fortsetzte, ist in der gleichen Gruppe auf fo 1 r und 115 v erwähnt. Gruppe I umfasst somit auch die zweite Studienzeit, das letzte Stück, die Gallus-

motette «Nobile sidus» auf fo 118 v ist vielleicht erst in St. Gallen eingetragen worden, wohin Sicher 1516 übersiedelte. Die zweite Gruppe schliesst zeitlich unmittelbar an die erste an. Sie dürfte, wie aus ihrem letzten Stück, dem schon erwähnten «Ave sanctissima» von Gräfinger mit dem Datum 1517, hervorgeht, in diesem Jahre zur Hauptsache eingetragen sein. Die dritte Gruppe nennt Sicher zweimal als Komponisten (auf fo 30 v und 51 v) und wiederum den Namen Hans Buchners (auf fo 45 v und 47 v). Dies letzte darf uns nicht verwundern, da wir bei der geringen örtlichen Entfernung annehmen dürfen, dass der persönliche Kontakt zwischen Lehrer und Schüler nach Abschluss der Unterrichtszeit nicht aufgehört hat. Wir sind aber nicht nur auf eine blosse Vermutung angewiesen, es ist ein direktes Zeugnis des Verkehrs zwischen Buchner und Sicher erhalten in einem Briefe Buchners an Vadian vom 7. Juni 1522, also gerade aus der Zeit, in die ungefähr die Eintragung der Kompositionen der dritten Gruppe anzusetzen ist[5]. Der Name Buchner ist also kein Hinderungsgrund, für die dritte Gruppe ungefähr die Zeit zwischen 1517 und 1530 anzunehmen. Die Komposition der vierten Gruppe trägt, wie schon erwähnt, die Jahreszahl 1531. Sie dürfte die letzte oder eine der letzten Eintragungen sein, mit ihr war die Tabulatur im wesentlichen zu Ende geschrieben.

3. Die Notation.

Die Notation zeigt die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblichen Formen der deutschen Orgeltabulatur[6]. Die Oberstimme ist in Mensuralnoten auf fünf Linien notiert, die übrigen Stimmen sind durch Buchstaben und darüber gesetzte rhythmische Zeichen wiedergegeben. Taktstriche sind nicht vorhanden. An ihrer Stelle befinden sich kleine Zwischenräume, gewöhnlich nach jeder Brevis (auf fo 22 v nach jeder Longa, im Tripeltakt nach einer Brevis plus einer Semibrevis), so dass die Takte dennoch deutlich voneinander geschieden sind.

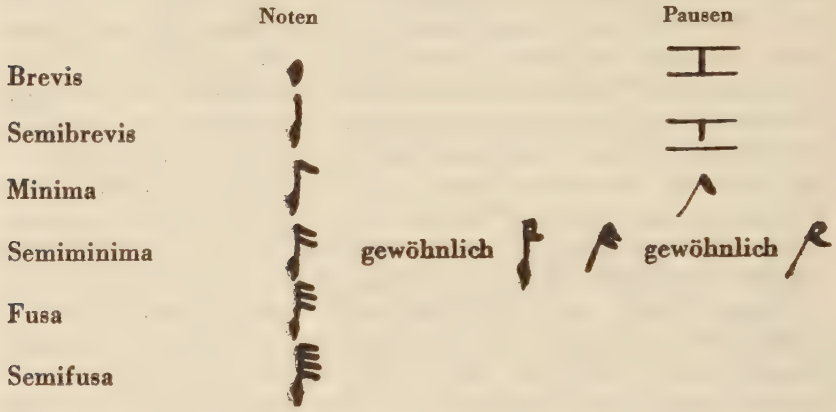
---

[5] Zitiert im zweiten Kapitel, 4, S. 42.

[6] Vgl. zur Notation Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde II, besonders S. 19 ff., sowie die Spezialarbeiten von Paesler, Loewenfeld, Merian, Chybinski und Jachimecki und die Neuausgaben von Virdung (Schrade) und Schlick (Harms). Da die Notierungsweise Sichers weder bei Wolf noch anderswo behandelt ist, soll sie hier ausführlich dargestellt werden.

Gerader Takt.

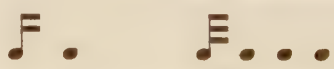
Oberstimme. Die Noten und Pausenzeichen der Oberstimme sind in der folgenden Tabelle zusammengestellt:



Folgen zwei oder mehr Minimae, Semiminimae, Fusae oder Semifusae aufeinander, so werden die Noten gewöhnlich miteinander verbunden:

*

Bei den kleinen Werten (von der Semiminima an abwärts) wird zur Abkürzung oft nur die erste Note einer Gruppe mit einem rhythmischen Zeichen versehen (vereinzelt auch die erste und letzte Note, so auf fo 29 v):



Die Schlussnote hat gewöhnlich die Form

Die Akzidentien werden durch eine Cauda unter der Note, die durch einen schrägen Querstrich durchstrichen ist, wiedergegeben

---

* Aus drucktechnischen Gründen werden die Zeichen, wo sie leicht verständlich sind, etwas schematisiert wiedergegeben.

(und zwar gilt dasselbe Zeichen sowohl für Erhöhung wie für Erniedrigung):

die Verzierungen durch einen Haken unter der Note[7]:

Der Punkt bezeichnet wie heute den halben Wert derjenigen Note, die ihm vorangeht. Taktzeichen fehlen, anstelle der Schlüssel sind Buchstaben gesetzt, gewöhnlich c (auf der ersten Linie), g (auf der dritten Linie), d (auf der obersten Linie) oder nur c (auf der zweiten Linie) und g (auf der vierten Linie). Am Ende jeder Zeile steht der Custos in der aus der Mensuralnotation bekannten Form.

Unterstimmen. Für die unteren Stimmen werden folgende Buchstaben gebraucht:

F (tiefster Ton), G, A, B, H, c d, e, f, g, a, b, h, c′ usw. bis b′, dann h′, c″ etc.

Die Oktave rechnet von h—b. Die Halbtöne werden durch Anfügen der in jener Zeit für is am Wortende gebräuchlichen Abkürzung an die betreffenden Buchstaben bezeichnet (natürlich mit Ausnahme von b):

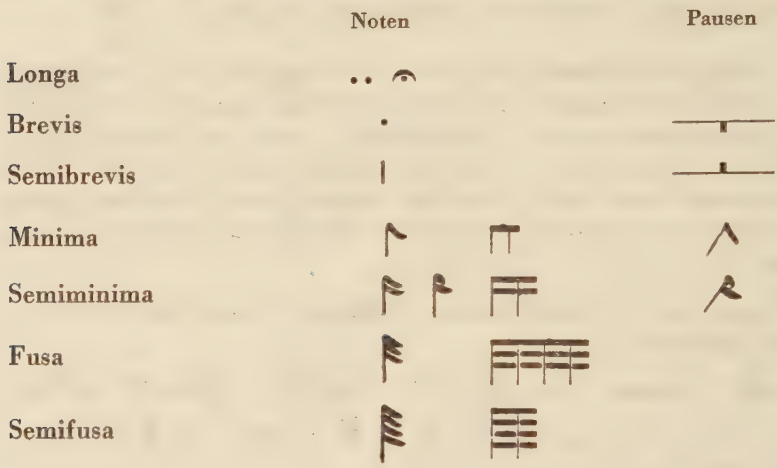
fis, cis, gis, es (eigentlich dis).

Anstelle der grossen Buchstaben werden manchmal kleine mit einem Haken darunter für die unterste Oktave verwendet:

= G, = B.

[7] Zur Ausführung des Mordents vgl. «Fundamentbuch des Hans von Konstanz», herausgegeben und besprochen von Carl Paesler, VfMw, V, 1889, S. 33 f: Memineris igitur eas notas quae curvatas habent lineas vocari *mordentes*, ubi observandum semper duas esse simul tangendas, ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito, proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus. Der Text ist nicht eindeutig. Die Schwierigkeit liegt vor allem bei der Interpretation von «simul». Bedeutet die Stelle, «es seien zugleich zwei Noten» oder «es seien zwei Noten gleichzeitig (zusammen) anzuschlagen», d. h. liegt der Akzent auf der Zweizahl der Noten oder auf der Gleichzeitigkeit des Anschlages? Mir scheint das erste wahrscheinlicher zu sein, und bei dieser Interpretation würde die Ausführung des alten Mordents mit der uns heute geläufigen übereinstimmen.

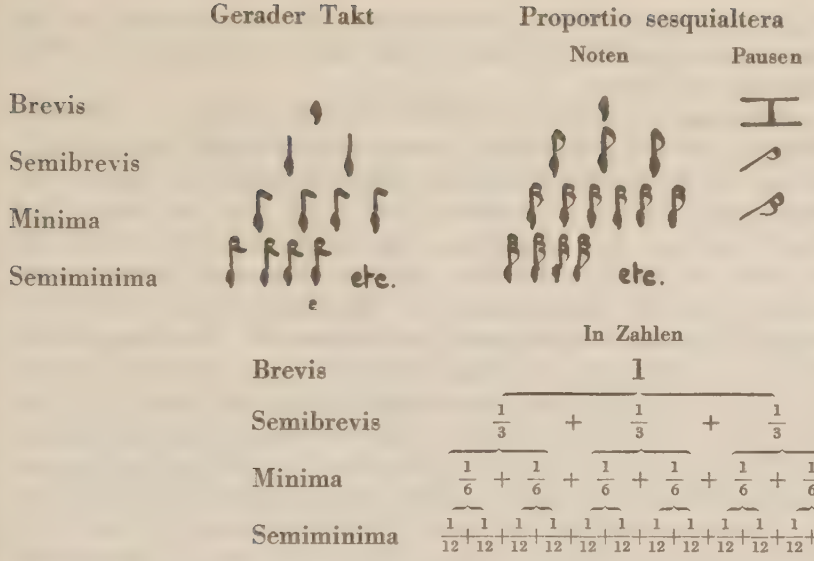
Der Tonwert ist durch rhythmische Zeichen über den Buchstaben festgelegt, die in ihrer Form im wesentlichen mit den entsprechenden Zeichen der Oberstimme übereinstimmen:



Ungerader Takt.

Was als gerader Takt bezeichnet worden ist, würde in der Mensuralnotation dem Taktzeichen C (tempus imperfectum, prolatio imperfecta) entsprechen. Der analoge ungerade Takt O (tempus perfectum, prolatio imperfecta) wird in der Tabulatur mit den gleichen Tonzeichen in der Weise dargestellt, dass jeder Takt um den Wert einer Semibrevis erweitert wird (Beispiel: Fridolin Sicher, «Resonet in laudibus», fo 30 v).

Neben dem eben beschriebenen ist in der Tabulatur ein zweiter Tripeltakt vertreten, der sich durch eigene Tonzeichen von den übrigen Taktarten unterscheidet. Seine Bedeutung, d. h. sein Verhältnis zum geraden Takt, wird deutlich an jenen Stellen, wo beide Taktarten in zwei verschiedenen Stimmen nebeneinander erscheinen (Beispiele: Schrem, «Salve Regina», fo 1 r, Takt 33/34, Hofhaimer, «O clemens», fo 24 v, Takt 6). Der zweite Tripeltakt steht zum geraden Takt nicht im Verhältnis der «proportio tripla» (drei zu eins), wie man erwarten könnte, sondern der «proportio sesquialtera» (drei zu zwei). Der Wert seiner Tonzeichen ergibt sich durch eine Gegenüberstellung mit den bekannten Zeichen des geraden Taktes:



Ausser derjenigen Semibrevis, die ein Drittel einer Brevis ausmacht, gibt es noch eine zweite mit dem doppelten Wert, d. h. zwei Dritteln einer Brevis, von folgendem Aussehen:

Da wir durch das «Fundamentbuch des Hans von Konstanz»[8] über die Tabulaturschrift Hans Buchners genau orientiert sind, ist es interessant, die Notierungsweisen des Lehrers und des Schülers miteinander zu vergleichen. Wie zu erwarten ist, stimmen sie zur Hauptsache überein. Abgesehen von einigen äusserlichen, für die Notation bedeutungslosen Abweichungen der Schrift (Schreibweise der Noten und Buchstaben) sind zwei Unterschiede festzustellen.

Buchner gibt in der Oberstimme für die Semibrevis-Pause, Sicher . Buchner steht damit im Gegensatz zur Mensuralnotation, da dort dieses Pausenzeichen den Wert einer Minima ausmacht. Er ist aber konsequent innerhalb der Orgeltabulatur, indem er für alle Stimmen dasselbe Zeichen verwendet. Sicher stimmt für die Oberstimme wohl mit der Mensuralnotation überein, ist dadurch aber genötigt, in den übrigen Stimmen die Semibrevis-

[8] Carl Paesler, a. a. O.

Pause auf andere Weise wiederzugeben, da das von ihm für die Oberstimme gewählte Zeichen in den unteren Stimmen den Wert einer Brevis besitzt[9].

Auffallender ist der Unterschied in der Anordnung der Stimmen. Buchner schreibt ausdrücklich in seiner lateinischen Abhandlung[10], er halte es für das Zweckmässigste, den Bass unmittelbar unter dem Diskant zu notieren, an dritter Stelle den Alt, an vierter den Tenor etc., eine Notierungsweise, die im 15. Jahrhundert und bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts von den deutschen Organisten bevorzugt wurde. Eine konsequente Ausnahme bildet auch hier lediglich derjenige Orgelmeister, der in mancher Beziehung gegenüber seinen Zeitgenossen eine Sonderstellung einnimmt, Arnold Schlick. Er notiert seine Orgelstücke ausnahmslos nach der Tonhöhe in der uns heute natürlich erscheinenden Reihenfolge Diskant, Alt, Tenor, Bass. Buchner hält allerdings in der Praxis an seinem Prinzip nicht fest, die grössere Zahl der Kompositionen ist in der von Schlick gewählten Anordnung niedergeschrieben. Sicher hält sich nicht an die Vorschrift seines Lehrers, er hat in seiner Tabulatur ausschliesslich die moderne Reihenfolge der Stimmen. Diskant und Bass haben als Aussenstimmen ihren festen Platz. Die Mittelstimmen, die gewöhnlich annähernd die gleiche Tonhöhe haben und sich oft kreuzen, sind gelegentlich vertauscht, zum Beispiel auf fo 67 r (Pipelare, «Vray dieu guel»), fo 87 r (Hofhaimer, «Ade mit laid»), fo 94 v (Compère), fo 100 r (Fuchswild), fo 102 r («Fama malum»), fo 114 v (Japart, «Fortuna»).

---

[9] Mit Sicher stimmt in dieser Beziehung die Zürcher Tabulatur Ms Z XI 301 überein.

[10] Paesler, a. a. O. S. 36: Videtur quoque mihi, haud incommode factum, si bassus discantui subiiciatur, basso, altus; alto, tenor, tenori quicquid est aliarum vocum. Hunc enim usum quodammodo sibi peculiarem habuit Johannes Buchnerus.

Viertes Kapitel.

Der Inhalt der Orgeltabulatur.

1. Vorbemerkung.

Man kann die uns erhaltenen Orgelkompositionen aus der Zeit bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in vier Gruppen aufteilen:

1. Übertragungen mehrstimmiger Vokal- und Instrumentalwerke in Orgeltabulatur,
2. Orgelkompositionen über einen in der Regel dem gregorianischen Choral entnommenen Cantus firmus,
3. Stücke improvisatorischer Art, sog. «freie Sätze», die mit Namen wie «Praeambulum», «Prooemium», «Fantasia», «Carmen» und dgl. bezeichnet werden, und
4. Tänze.

1. sind sekundäre, von Werken mit einer ursprünglich andern Aufführungsbestimmung abgeleitete Orgelstücke, 2.—4. dagegen primäre, unmittelbar für das Instrument geschaffene Kompositionen. In der Sicherschen Tabulatur überwiegt von diesen vier Gruppen die erste bei weitem. Zur grossen Masse der Übertragungen gesellen sich einige Beispiele der zweiten Gruppe und ein paar freie Sätze; Tänze sind keine darin enthalten.

Von den mit einem Textanfang versehenen Stücken sind annähernd zwei Drittel geistlich, ein Drittel weltlich. Das Fehlen der Tänze und die Überzahl der geistlichen Sätze zeigen deutlich die Zweckbestimmung des Orgelbuches. Während der Konstanzer Unterrichtszeit begonnen, war es später vor allem im Hinblick auf die praktische Verwendung in der Kirche fortgesetzt worden. Im Unterschied etwa zu den Tabulaturen Hans Kotters, die für den Hausgebrauch des Humanisten Bonifazius Amerbach, also an erster Stelle für die Hausinstrumente (Clavizymbel, Clavichord und Hausorgel) angelegt waren, ist die st. gallische Handschrift vorherrschend eine kirchlich-liturgische und somit eine spezifische Orgeltabulatur.

Das schliesst natürlich nicht aus, dass ein grosser Teil des Inhalts auf den Hausinstrumenten wiedergegeben werden kann und wahrscheinlich auch wiedergegeben worden ist. Zum mindesten müssen wir es für die immerhin beträchtliche Zahl von weltlichen Sätzen vermuten, deren Aufnahme in die Tabulatur doch wohl nicht zur Darbietung in der Kirche erfolgt ist. Wir müssen es vermuten, auch wenn wir auf Grund der wiederholten Klagen und Verbote[1] das Einschmuggeln von weltlichem Gut in die gottesdienstliche Musik als eine geläufige Erscheinung in Rechnung stellen. Sie würde, wie mir scheint, nicht genügen, um das Vorhandensein der ungefähr sechzig weltlichen Sätze hinreichend zu erklären. Mit der Vermutung, die weltlichen Stücke seien hauptsächlich zur Darbietung ausserhalb der Kirche bestimmt gewesen, sind indes noch nicht alle Schwierigkeiten behoben. Es stellt sich als ein weiteres die Frage nach dem Instrument. Diese wird dadurch kompliziert, dass viele der in Betracht fallenden Sätze nur ungenügend oder überhaupt nicht mit zwei Händen dargestellt werden können (zumal bei der primitiven Fingertechnik von damals), sondern vielmehr zu einer sinnvollen und anständigen Wiedergabe auch der Mitwirkung der Füsse, d. h. des Pedals, bedürfen. Da die Mehrzahl der Hausinstrumente, sowohl die besaiteten wie auch die durch Wind gespiesenen, nicht mit einem Pedal ausgestattet waren, ist die Frage nicht ohne weiteres zu beantworten. Vielleicht dürfen wir in diesem Zusammenhang an das Pedalclavichord denken, wie es bei Virdung erwähnt wird[2] und wie es neuerdings von Jacques Handschin[3] auch für das 15. Jahrhundert bei Paulirinus von Prag (in dessen um 1460 entstandenem «Liber XX artium») und am Ende der Stuttgarter Handschrift der «Flores musice» des Hugo von Reutlingen (dort sogar mit einer Abbildung) nachgewiesen wird. Vielleicht hat dieses Instrument nicht nur zu Übungszwecken, sondern als eigentliches Musikinstrument eine grössere Rolle gespielt, als es aus den spärlichen Belegen hervorzugehen scheint.

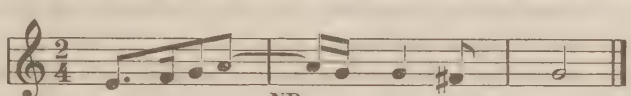
Die Kompositionen der ersten Gruppe konnten wörtlich in die Tabulatur eingetragen oder mit Verzierungen ausgeschmückt, «koloriert» werden. Das zweite, für das damalige Orgelspiel

[1] Siehe für St. Gallen einen Passus in der Bestallungsurkunde mit Valentin Negelin, Anhang III, S. 146.

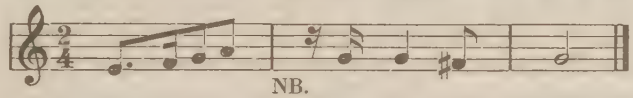
[2] «vnd werden das merer teyl darumb also gemachet / das man den selben angehenckte pedalia mag zů geben» (Virdung fo F r).

[3] «Das Pedalklavier», ZfMw XVII, Heft 9/10, S. 418 ff.

charakteristische Verfahren verlieh ihnen erst ein eigentlich orgelartiges Aussehen. Es fällt deshalb auf, dass in der Sicherschen Tabulatur die grosse Mehrzahl der Sätze im grossen und ganzen originalgetreu eingetragen ist. Möglicherweise fügte der Organist die Schnörkel und Läuflein, die sich ja oft auf starre Formeln beschränkten, beim Spiel improvisierend hinzu. Bei den Übertragungen ist bloss die Tendenz zu beobachten, dass lange Werte durch Tonwiederholung in kleinere zerlegt, Bindungen (besonders solche «über den Taktstrich hinaus») durch eingeschobene kurze Pausen unterbrochen werden. Ein Beispiel für viele: Stellen wie



im Original werden in der Tabulaturübertragung gewöhnlich zu:



Die Erscheinung ist verschieden interpretiert worden. Wilhelm Merian[4] führt sie zurück auf den rasch verklingenden Klang der Klavierinstrumente (Cembalo und Clavichord), als dessen Folge «ein Aussetzen der Stimme auf dem guten Taktteil den gleichen Dienst tut wie eine Synkope», und möchte in diesen Pausen geradezu ein Indiz für die spezifische Klavierbestimmung eines Stückes oder einer ganzen Tabulatur erblicken, eine Annahme übrigens, die durch die spezifische Orgeltabulatur Sichers fraglich werden muss. H. J. Moser[5] nimmt an, dass die Pausen, welche Vokal- und Instrumentalfassung fast stets scheiden, eingeschoben seien, «um der Auflösung (der Vorhalte) durch ‚freien Fingerfall' besondern Nachdruck zu verleihen». Als weitere Erklärungsmöglichkeit scheint sich mir auch diejenige einer Erleichterung der Spieltechnik anzubieten. Strenge Bindung beim Spiel eines polyphonen Satzes, auf der Orgel von besonderer Wichtigkeit, bringt — das weiss jeder Spieler aus den Werken Bachs — dem Ausführenden oft erhebliche Schwierigkeiten. Die Aufgabe wird vereinfacht, wenn von Zeit zu Zeit die Möglichkeit besteht, den Finger von der Taste zu lösen und für den nächsten Einsatz frei zu machen. Bei dem primitiven

[4] Wilhelm Merian, Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, S. 11.

[5] H. J. Moser, Hofhaimer, S. 111.

Fingersatz der Organisten der Reformationszeit waren solche «Fingerfallpausen» (wie Moser sie bezeichnet) wohl unumgänglich, um überhaupt polyphone Sätze, wie wir sie in den Tabulaturbüchern antreffen, auf dem Tasteninstrument spielbar zu machen.

Da der Inhalt des Orgelbuches in grossen Teilen kein spezifisch orgelmässiges Aussehen darbietet, die Stücke andererseits anscheinend nicht nach einem festen Plan eingetragen worden sind und in keinem innern Zusammenhang stehen, soll auf eine zusammenfassende Würdigung verzichtet werden. Eine solche könnte erst sinnvoll werden durch eingehende Vergleiche mit den übrigen erhaltenen Sammlungen, eine Aufgabe, die Umfang und Ziel dieser Arbeit weit übersteigen würde.

Ein Wort sei indes zur immer noch umstrittenen Akzidentienfrage beigefügt. Sind, was die Akzidentien anlangt, die Orgeltabulaturen als Kronzeugen auch für die Parallelen anzurufen oder nicht? Die Meinungen darüber gehen auseinander. Für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hat Elly Frerichs[6] Vergleiche an Lassoschen Motetten angestellt zwischen vokalen Fassungen und den intavolierten bei Elias Nicolaus Ammerbach (1575) und Bernhard Schmid d. Ae. (1577). Sie ist dabei zum Ergebnis gekommen, dass eine allgemeine Regel nicht gegeben werden kann, sondern jede einzelne Tabulatur zunächst auf die Art und die Exaktheit der Eintragungen geprüft werden muss und erst auf Grund dieser Prüfung ein Entscheid bloss jedesmal für den einzelnen Fall möglich ist. Wenn dies für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts gilt, eine Zeit, in der infolge des Hervortretens der Chromatik die Akzidentien im allgemeinen sorgfältiger als vorher gesetzt wurden, so dürfte es in vermehrtem Sinne für die frühern Zeiten Geltung besitzen, in denen die Aufzeichnung eine zufälligere war. Oftmals wird auch hier, wie in vielem andern, der persönliche Geschmack des Einzelnen den Ausschlag gegeben haben. Ausserdem muss man die Frage im Auge behalten, ob der Gebrauch der Alterationen für die Vokalmusik wie für die Tabu-

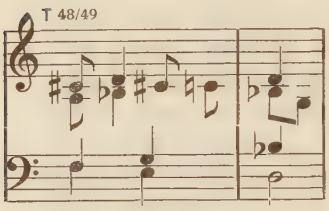
[6] ZfMw VII, S. 99 ff. Im allgemeinen zur Akzidentienfrage vgl. besonders die Beiträge von Rudolf Schwarz, Theodor Kroyer, Johannes Wolf, Eduard Bernoulli und Oscar Chilesotti im Bericht über den III. Kongress der internationalen Musikgesellschaft, Haydn-Zentenarfeier (Wien und Leipzig 1909). Während des Drucks erhalte ich einen neuen Beitrag zu diesem Thema in der Arbeit von Willi Apel, Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts (Heitz, Strassburg 1937), die sich eingehend mit den Orgeltabulaturen beschäftigt und auch die Sichersche Tabulatur in den Kreis ihrer Betrachtung einbezieht.

laturen der gleiche gewesen ist, eine Frage, die man doch wohl nicht ohne weiteres wird vernachlässigen dürfen.

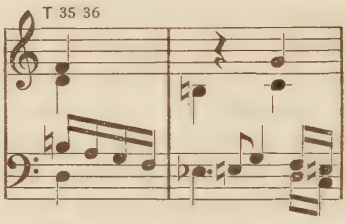
Es ist nicht unsere Absicht, das Problem weiter zu verfolgen, dies müsste einmal Gegenstand einer Spezialuntersuchung sein. Es seien bloss einige Beobachtungen aus der Sicherschen Tabulatur angefügt, die vielleicht demjenigen nützlich sein können, der sich mit diesem Fragenkomplex beschäftigt. Die Oberstimme und die Unterstimmen sind gesondert zu betrachten. Die erste ist mit Mensuralnotation auf Linien aufgezeichnet und unterscheidet sich hinsichtlich der Akzidentien nicht von den übrigen Denkmälern dieser Notenschrift. Der Organist war durch die Art der Notierungsweise selbst nicht gezwungen, die Akzidentien genauer aufzuzeichnen als er sie in der Vorlage vorfand. Er konnte sich auf seine Musikalität verlassen und die Akzidentien beim Spiel nach Bedarf improvisieren. Das unter die Note gesetzte Kreuz mit schrägem Querstrich, das in gleicher Weise Erhöhung und Erniedrigung anzeigt, scheint denn auch sehr zufällig — wenn auch vielleicht im ganzen etwas häufiger als das entsprechende Kreuz in der Vokalmusik — gesetzt zu sein. Anders verhält es sich mit den Unterstimmen, die durch Tonbuchstaben wiedergegeben sind. Hier, so sollte man meinen, war der Intavolator zu einer klaren und eindeutigen Stellungnahme gezwungen: er musste sich z. B. für h oder b, c oder cis entscheiden. Allein, er scheint seiner Pflicht nicht immer gewissenhaft nachgekommen zu sein. Das wird besonders sichtbar in Fällen, in denen der Tabulatursatz gegenüber der Originalvorlage eine Transposition darstellt. Als Beispiel mag Nr. 86 «Troplus secret» von Pierre de la Rue angeführt werden, das in der Vorlage in d, bei Sicher transponiert in g (mit b) steht. Das b nun, das ja gar kein eigentliches Accidens, sondern ein leitereigener Ton ist, wird scheinbar nach Belieben manchmal als solches, manchmal als h eingetragen. Das braucht uns nicht besonders zu überraschen, da die ganze Niederschrift des Orgelbuches den Eindruck der Raschheit und Flüchtigkeit erweckt. In diesem oder einem ähnlichen Fall wird die Tabulatur als Kronzeuge für das Original ausscheiden und der moderne Herausgeber berechtigt sein, eine Korrektur vorzunehmen. In andern Fällen jedoch, und wenn keine Transposition vorliegt, ist die Lage nicht so einfach. Beispiele liefern zwei Sätze von Heinrich Isaac: «In gottes namen I» (Nr. 83) und «Min muterlin» (Nr. 113). In beiden Fällen sind die Unterschiede zwischen Vorlage und Tabulatur so eigenartig, dass man weder dem Tabulatursatz Flüchtigkeit vorwerfen noch

ihn als massgeblich für die vokale Fassung ansprechen möchte. «In gottes namen I» erhält in der Tabulatur durch Vorherrschen von f und b eine dunklere, in der vokalen Version durch h und häufiges fis eine lichtere Färbung[7]. «Min Muterlin» umgekehrt ist nach Ott 1544 in der Gesamtausgabe durchgehend mit b, in der Tabulatur dagegen durchgehend mit h aufgezeichnet. Welche von beiden sind nun die autentischen, welche die verdorbenen Versionen? Kopfzerbrechen hinsichtlich der richtigen Setzung der Akzidentien verursachen ferner Stellen wie die folgenden:

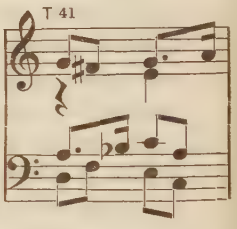
Nr. 71. Pipelare, Hic est vere martir



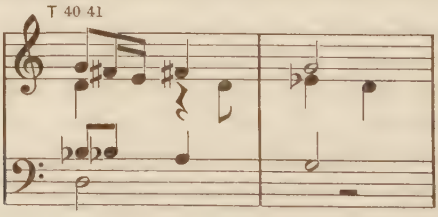
Nr. 75. Busnois, On est bien maldi



Nr. 78. Compère, Ung franc archier

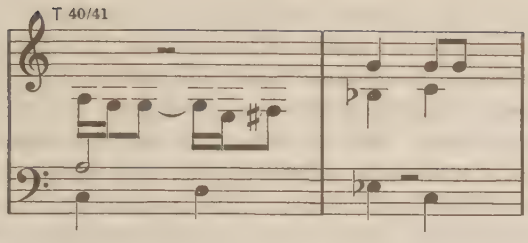


Sie sind, wenn man jede Stimme für sich betrachtet, durchgehend verständlich und sinnvoll, im Zusammenklang aber überraschend und, man möchte sagen, unwahrscheinlich kühn. Sind sie von unserm Organisten wirklich in dieser Weise gespielt worden? Man setzt ein Fragezeichen dazu, kann jedoch die Tatsachen nicht ohne weiteres aus der Welt schaffen. Auffallend, aber immerhin bedeutend plausibler, ist im gleichen Stück von Pipelare



die übermässige Quinte b—fis′ oder in «Equi ledira» von Isaac (Nr. 111)

[7] Eine Probe siehe im Katalog Nr. 83, S. 99.



der verminderte Quartschritt fis—b, der auf dem Instrument mühelos zu spielen ist, während er dem Sänger Schwierigkeiten bereitet. Die Vokalvorlagen haben denn auch an dieser Stelle übereinstimmend f—b. Alle diese Beispiele zeigen, dass die Akzidentienfrage noch manche Rätsel aufgibt, die einer weitern Klärung bedürfen.

Das Sichersche Orgelbuch enthält insgesamt 176 Tonsätze und ist damit die umfangreichste der mir bekannten ältern Tabulaturen auf deutschem Sprachgebiet. Die anonymen Kompositionen sind in der Überzahl: 110 anonymen Stücken stehen bloss 66 gegenüber, die mit dem Namen des Komponisten bezeichnet sind. Durch ausgedehnte Vergleiche ist es gelungen, bisher zu 28 anonymen Sätzen die Namen der Autoren zu ergänzen. Sie sind in den nachfolgenden Verzeichnissen durch Einklammerung kenntlich gemacht. Der Codex 530 der Stiftsbibliothek St. Gallen war nicht das einzige Orgelbuch, das Sicher zur Verfügung stand. Es kann somit auch nicht als allein massgebend für sein Repertoire betrachtet werden. Dreimal (auf fo 48 v, 57 v und 66 r) ist von einem andern Buche («aliud libellum» oder «alius liber») die Rede, in dem sich weitere Kompositionen finden sollten. Leider muss es als verloren angesehen werden.

Die Komponisten setzen sich zusammen aus Vertretern der jüngern franco-niederländischen Schule und gleichzeitigen Musikern des deutschen Sprachgebietes mit Einschluss der deutschen Schweiz. Die grössten Meister der Epoche, ein Jakob Obrecht, Josquin des Prés, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Paul Hofhaimer, sind unter ihnen. Beides, die Reichhaltigkeit und der Wert (zum mindesten eines grossen Teils) des Inhaltes, sichern der Tabulatur über die lokale Bedeutung hinaus ein allgemeines Interesse. Unter den Niederländern im weitesten Sinn gehören Andreas Busnois, Antoine Brumel und Jakob Obrecht zu den ältesten Meistern. Auf sie folgt die Generation, als deren Fürst Josquin des Prés angesehen wird, mit Loyset Compère, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Gaspar van Werbecke und einigen von der Forschung weniger berücksich-

tigten wie Nicolaus Craen, Jean Japart, Matthäus Pipelare und Jo(annes) Stockem. Josquin selbst ist mit 12 sicher bezeugten Stücken und einem fraglichen Satz stark vertreten. Heinrich Isaac wird trotz seiner niederländischen Herkunft gewöhnlich zu den Deutschen gerechnet. Die 22 Sätze, die sich von ihm nachweisen lassen, stellen ihn weitaus an die Spitze, und vielleicht sind neben den zwei fraglichen noch weitere Stücke unter den anonymen verborgen. Das mag ein Zeichen für die Beliebtheit und Verbreitung der Werke zu seinen Lebzeiten sein. Vielleicht aber ist die grosse Zahl auch auf die nahen Beziehungen Sichers zu Konstanz zurückzuführen, wo sich Isaac ja am Anfang des Jahrhunderts aufgehalten hatte. Dass Sicher selbst mit dem Hofkomponisten Maximilians in Berührung gekommen wäre, ist nicht überliefert, wohl aber dürfen wir in Konstanz ein lebendiges Nachwirken seiner Persönlichkeit annehmen. Isaacs grosser Schüler und Nachfolger, der Schweizer Ludwig Senfl, der mit Sicher ungefähr im gleichen Alter steht, gehört bereits zur Generation, deren Schaffen erst nach dem Abschluss des Orgelbuches in grösserem Umfang bekannt geworden war. So braucht es uns nicht zu verwundern, dass wir nur einen einzigen Satz von ihm in der Tabulatur antreffen. Gleichaltrig mit Isaac dürfte Alexander Agricola («Ackermann») sein, dessen Gestalt und Werk noch recht im Dunkel stehen. Andreas Silvanus ist bekannt als Führer des Dialogs in Sebastian Virdungs «Musica getutscht» (1511) und vielleicht identisch mit dem päpstlichen Kapellsänger Andreas de Silva. Zu den kleinern deutschen Meistern gehört ferner der Stuttgarter Hofmusiker Johann Fuchswild von Ellwangen[8]. Endlich ist, wie nicht anders zu erwarten, der kaiserliche Hoforganist, Paul Hofhaimer, zusammen mit dreien seiner Schüler, Hans Buchner (Sichers Lehrer), Hans Kotter und Wolfgang Gräfinger, vertreten, denen sich als Enkelschüler Sicher selbst anschliesst. Der «Magister Bernhart in Salem» wird, vielleicht ebenfalls ein Schüler Buchners, im Kloster Salem, unweit von Konstanz, als Organist gedient haben[9].

Einige Namen bieten der Identifizierung Schwierigkeiten dar. Da ist zunächst der mysteriöse «Magister Johannes Schrem» zu be-

[8] Vgl. H. J. Moser, Hofhaimer, S. 77.

[9] Das Totenbuch von Salem, in dem eine Reihe von Musikernamen, auch welche aus dem 15./16. Jahrhundert, verzeichnet sind, kennt keinen Musiker mit dem Vornamen Bernhart. Vgl. Franz Ludwig Baumann, Das Totenbuch von Salem (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, neue Folge, Bd. XIV, S. 351 und 511).

trachten, von dem in unserer Tabulatur ein «Salve Regina» (Nr. 3) und ein «Sancta Maria» (Nr. 12) und ausserdem ein vierstimmiges Lied «Ich seufftz vnd klag» in der Hs. Basel, Univ. Bibl. F X 1—4 Nr. 43 (Tenorheft fo 60 r) überliefert sind. Irgend eine weitere Nachricht über ihn ist nicht bekannt. Die drei Kompositionen zeigen alle einen auffallend guten und wohlklingenden Satz, sie müssen von einem Komponisten von Rang geschaffen sein. Entweder ist Schrem selbst dieser unbekannte Grosse, der ausser diesen drei Werken keine Spuren für die Nachwelt hinterlassen hätte, oder es verbirgt sich als zweite Möglichkeit hinter diesem Namen ein anderer, uns bekannter Meister. Aber welcher? Eine scharfe Analyse der Zusätze, mit denen der Name in der Tabulatur versehen ist, weist uns vielleicht den Weg. Zuerst fällt auf, dass Schrem als «Magister» bezeichnet wird, ein Titel, mit dem Sicher anscheinend nur die ihm bekannten Organisten unter den Komponisten ausstattet wie Buchner, Hofhaimer, Vogelmaier. Wahrscheinlich haben wir es also auch bei Schrem mit einem Organisten zu tun. Die Überschrift zum «Salve Regina» lautet «Sequitur nunc Salue Regina Magistri Johannis Schrem Buchner»[10]. Was bedeutet das? Entweder der eine ist der Komponist, der andere der Intavolator des Stückes (was Moser annimmt, mit Schrem bzw. Rem als Komponisten und Buchner als Intavolator) oder — beide sind miteinander identisch, sind einundderselbe. In diesem Falle wäre Buchner der Komponist und Schrem ein uns nicht mehr verständlicher Beinahme[11]. Diese zweite Interpretation, die vielleicht zunächst gewagt, mir aber nicht von vorneherein unmöglich

[10] Zwischen den Namen Schrem und Buchner befindet sich ein Notenrätsel: eine Brevis re und drei Brevispausen, die als m gedeutet werden können, also «rem». Es hat H. J. Moser (Hofhaimer S. 32 und S. 189) zur Vermutung geführt, dass mit Schrem der Augsburger Hans Rem gemeint sein könnte, eine Hypothese, die mir jedoch sehr unwahrscheinlich erscheint.

[11] Dass derartige Beinamen damals an der Tagesordnung waren, braucht nicht bewiesen zu werden. Sicher selbst, der auch unter dem Namen «Besserer» vorkommt, ist ein Beispiel dafür. Ein anderes, geradezu unwahrscheinliches, liefert der Dekan des Klosters St. Gallen, Otmar Gluss. Er hiess mit seinem bürgerlichen Namen Johannes Schumacher. Sein Vater wurde wegen seines aufbrausenden Temperamentes Wild genannt, welche Bezeichnung auch auf den Sohn überging. Den Namen Gluss erhielt er später von einer Verwandten mütterlicherseits, die sich seiner in der Jugend angenommen hatte, der Konkubine des St. Galler Bürgers Andreas Gluss (des «Glußen dirn»). Den neuen Vornamen wählte er beim Eintritt ins Kloster. Diese beiden letzten sind ihm dann geblieben (Joseph Müller, Die Tagebücher Rudolf Sailers, S. 513).

erscheint, erhält eine gewisse Stützung durch Schrems zweiten Orgelsatz in der Tabulatur, sein «Sancta Maria». Dieser findet sich auch in der Tabulatur des Leonhard Kleber auf fo 129 v, dort mit den Initialen H(ans) B(uchner). Es liegt kein Grund vor, Buchner in diesem Falle nur als Intavolator anzunehmen (wie Moser es tut); warum soll er nicht der Komponist sein? Dann aber sind der Komponist bei Kleber und bei Sicher, also Buchner und Schrem, miteinander identisch und somit wäre Buchner auch dieses «Sancta Maria» zuzuerkennen. Ich glaube, diese Überlegungen zeigen, dass die Möglichkeit zur Identifizierung der beiden Namen Buchner und Schrem vorhanden ist. Die Hypothese wäre geeignet, eine Erklärung zu geben, weshalb von dem «Magister Johannes Schrem», der nach den drei von ihm erhaltenen Sätzen ein tüchtiger Komponist gewesen sein muss, nicht die geringste Spur sich erhalten hätte. Vielleicht wird einmal ein glücklicher Zufall das Rätsel lösen, sei es im Sinne dieser Vermutung, sei es in anderer Weise.

Ein weiterer bisher nicht bekannter Komponist verbirgt sich hinter «H. B. v. Rischach C. H.»[12]. Die Familie von Rischach oder von Reischach war in Baden ein weitverzweigtes Geschlecht. Unter ihren Mitgliedern, die Kindler von Knobloch in seinem oberbadischen Geschlechterbuch[13] zusammengestellt hat, kommt als Komponist bei Sicher am ehesten ein Vertreter der Linie zu Hohenstoffeln in Betracht: Burkhard von Rischach, Sohn des Bilgri von R. (gest. 1533) und der Afra von Helmstorff (tot 1529). Er war an der Universität Freiburg immatrikuliert am 13. November 1504, *Chorherr in Bischofszell* 15 . .(?), leistete den üblichen Verzicht am 20. September 1513 und starb als Dekan des Stifts Murbach am 27. November 1523. Die Initialen bei Sicher wären dann mit H(err) B(urkhard) v(on) Rischach zu lesen, wobei immer noch das C. H. am Schluss nicht aufgeklärt ist. Fraglich bleiben schliesslich Andreas N (Nr. 40 und 52) oder gar Johannes (Nr. 70), ein unter den damaligen Musikern sehr häufiger Vorname, zweideutig die beiden Überschriften «Cardinal» (Nr. 31) und «Jacket» (Nr. 161): sie können sich sowohl auf den Autor als auch auf den Text der betreffenden Stücke beziehen.

Eine nicht leichte Aufgabe war das systematische Aufsuchen der Originale. Der Stand der Erforschung des Zeitraumes von 1480 bis

---

[12] Vgl. Nr. 84.

[13] Band III, Heidelberg 1919.

1530, der dafür an erster Stelle in Betracht fällt, gestattet wohl, ein Gesamtbild der Epoche zu erhalten. Im einzelnen bestehen jedoch noch zu viele Lücken, um eine solche Konkordanzenzusammenstellung mit Aussicht auf eine annähernde Vollständigkeit führen zu können. Erschwerende Momente liegen aber auch in der Tabulatur selbst begründet. Einerseits durch die weitgehende Anonymität der Kompositionen, andererseits durch die Ungenauigkeit und Flüchtigkeit der Niederschrift, die manche Stellen für den modernen Interpreten dunkel erscheinen lässt. Nicht immer gelang es, eine befriedigende Abklärung zu gewinnen. So sind denn auch die Resultate der Untersuchungen, die im nachfolgenden Katalog zusammengestellt sind, vielfach negativ ausgefallen.

2. Katalog der Sicherschen Orgeltabulatur.

Die Reihenfolge ist diejenige des Originals, die Numerierung ist beigefügt worden.

Abkürzungen:

A	=	Alt	(k)	=	koloriert
B	=	Bass	r	=	recto
Cf	=	Cantus firmus	v	=	verso
D	=	Diskant	T	=	Takt
fo	=	folio			

1. Anonym. Ach Juppiter.

fo V v/VI r, vierstimmig, 85 Takte, Schluss F—f—c′—f′.

Der Textanfang befindet sich nur im Register, der Satz selbst ist unbezeichnet.

Text (nach Christian Egenolf, Reutterliedlin, Frankfurt a. M. 1535, Nr. XXXIII):

Ach Jupiter hetstu gewalt / so manigfalt / als ettwa was erhöcht dein preiß.
Mein klag die für ich tausenntfalt / in der gestalt / vor deinem thron kleglicher weiß.
Mein bitt / würt nit / von dir gewendt / behend / er man ich dich der gir /
da dich / schwerlich / der liebe krafft / behafft durch fraw Diane zir /
Hör merck mein klag / die ich dir sag / Send hülff vnd trost ee ich verzag.

(Erste von drei Strophen. — Bei Arnt von Aich, zum Satz von Adam von Fulda, hat der Text zwölf Strophen. Neuausgabe S. 74 ff.)

Eine Originalvorlage kann ich nicht nachweisen.

Zwischen Takt 50 und 51 ist in der Tabulatur die um eine Minima verschobene Diskantstimme der Takte 51—55 aufgezeichnet. Der Schreiber bemerkte dann offenbar seinen Fehler und korrigierte.

H. J. Moser gibt[1] einen Bericht über das Lied. Er unterscheidet drei Satztypen: 1. Adam von Fulda (Cf Tenor), 2. Ludwig Senfl (Cf Bass), 3. Leonhard Kleber (Cf Diskant). Unser Satz, der Moser nicht bekannt ist, stimmt mit keinem dieser drei Typen überein, zeigt aber eine gewisse Verwandtschaft mit Senfl, der u. a. bei Johann Ott 1544 leicht zugänglich ist. Beide Stücke sind vierstimmig, stehen in der gleichen Tonart (f-jonisch) und haben den Cf, der nur unwesentliche Abweichungen aufweist, im Bass. Auch ist die Schlusskadenz (Ott-Senfl T 69 = Sicher T 83) mit Ausnahme einer Note (dritte Stimme Ott-Senfl erste

[1] Jahrbuch der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik I, Berlin 1929 (Leben und Lieder des Adam von Fulda, S. 11).

Note d′, Sicher b) identisch. Die drei Oberstimmen sind aber in beiden Sätzen recht verschieden geführt. Senfl mit vielen Semiminimae in Folgen ist flüssiger, Sicher durch häufige punktierte Noten stockender. Die Abschnitte des Cf sind bei Sicher durch Pausen auseinander gerissen, wodurch der Satz gegenüber Ott-Senfl um 15 Takte länger wird. Auch die Form ist nicht ganz übereinstimmend: Senfl aa, bb′, c; Sicher aa′, bb′, c. Der Sichersche Satz weist manche Härten auf, die allerdings zum Teil auf Kosten einer unsorgfältigen Aufzeichnung gesetzt werden können. Der Befund lässt eine genaue Entscheidung nicht zu. Die Unterschiede sind zu gross, als dass der (nicht ausgezierte) Tabulatursatz als eine Intavolierung von Senfl (im Sinne einer Zurechtmachung für das Instrument) gelten könnte. Indes ist es möglich, dass der Verfasser des Stückes bei Sicher von der Senflschen Fassung des Liedes Kenntnis hatte.

2. Anonym. So wend wir auff den berg (k).

fo VI v/VII r, vierstimmig, 60 Takte, Schluss G—g—d′—h′ (b′ ?).

Einen Text oder eine Originalvorlage kann ich nicht nachweisen.

Mit recht schematischer Kolorierung sind die drei Oberstimmen versehen. Der g-dorische Cf des durchimitierenden Satzes liegt im Bass. Er wird im zweiten Teil (Takt 32 ff. — die beiden Oberstimmen beginnen Takt 28 schon mit einer Vorimitation) nochmals in auf die Hälfte verkürzten Werten durchgeführt.

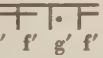
3. Johannes Schrem. Salve Regina (k).

Salve Regina	fo 1 r,	vierstimmig,	40	Takte, Schluss	d—f—a—a′
Ad te clamamus	fo 1 v,	dreistimmig,	28	» »	d—d—d′
Eia ergo	fo 2 v/3 r,	vierstimmig,	71	» »	d—d—a—d′
O clemens	fo 3 r,	vierstimmig,	17	» »	A—a—e′—a′
O dulcis Maria	fo 3 v,	vierstimmig,	35	» »	d—f—a—a.

Die genaue Überschrift lautet «Sequitur nunc Salue Regina Magistri Johannis Schrem Buchner»[2].

Text (siehe Antiphonale).

Das Stück ist eine originale Orgelkomposition über einen gregorianischen Cf.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 9, S. 28. Dort zwei Takte des Originals zu einem Grosstakt zusammengezogen.
Irrtümliche Lesungen bei Moser: Salve T 8 Alt letzte Note c′, T 17 und 23 Bass zweite Note G, T 37 Bass im Original deutlich G A. Ad te clamamus T 7 Bass dritte Note G, T 25 Tenor zweite Note punktiert, dritte Note Semiminima, T 27 anstelle der Pause am Anfang a, Bass zweite Note G. Eia ergo T 25 und 62 Bass zweite Note G. O dulcis T 5 Alt 
e′ f′ g′ f′ etc.

Zum «O dulcis» ist ein zweiter Anfang von 9 Takten vorhanden, der im Diskant (T 2) bis ins g″ hinaufsteigt.

Vergleiche Nr. 24.

[2] Vgl. zu Schrem und Buchner S. 62 ff.

4. (Heinrich Isaac). Tristitia vestra (k).

fo 5 r, dreistimmig, 37 Takte, Schluss c—c—c′.

Der Textanfang befindet sich nur im Register, der Satz selbst ist unbezeichnet.

Text (nach J. H. Moser, Hofhaimer, S. 140, «Vesperale vaticanum, feria II Hebdomade post Pascha»):

Tristitia vestra vertetur in gaudium.
(Antiphone der Osterzeit, heute noch mit derselben Melodie.)

Originalvorlagen:

Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 36 v (anonym).
Formschneider, Trium vocum carmina (1538), Nr. 23.
Petrejus, Trium vocum cantiones centum (Nürnberg 1541), Nr. 24 (H. Isaac).
Montanus und Neuber, Variarum linguarum tricinia (Nürnberg 1560), Nr. 7.

Sicher bringt einen zweiten Schluss von vier Takten, der anstelle von T 36/37 gespielt werden kann. Das Stück hat dann 39 Takte.

Die Kolorierung unseres Satzes kann von Sicher selbst oder einem andern Organisten (zum Beispiel seinem Lehrer Buchner) ausgeführt worden sein. Eine weitere Orgelbearbeitung derselben Vorlage, dort mit dem Namen des Komponisten, steht bei Kotter (Basel F IX 22, Nr. 1)[3]. Kotter, Heer und Petrejus sind eine Quinte höher in G. Die häufige Auflösung des b in h, selbst an Stellen, wo man es nicht erwarten würde (T 20!), nähert den Sicherschen Satz unserm C-dur und ist vielleicht ein Hinweis, in der Vorlage das f ebenso oft zu erhöhen, desgleichen in T 30 das c′ des Tenors in cis′. Das Prinzip der Bearbeitung ist bei Kotter und Sicher das gleiche: Cf im Bass (mit Ausnahme unwesentlicher Tonzerteilungen bei Sicher in beiden Fassungen übereinstimmend) und zwei verzierte Oberstimmen, die aber nichts miteinander zu tun haben. Einen dreistimmigen Satz mit demselben Cf im Diskant von Paul Hofhaimer aus Rhaus Tricinien (Wittenberg 1542) gibt H. J. Moser (Paul Hofhaimer Werke, Nr. 4, S. 22).

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 11, S. 40, dort anonym und mit der irrtümlichen Überschrift «In tristitia vestra». Wiederum sind zwei Takte des Originals zu einem Grosstakt zusammengezogen.
Irrtümliche Lesung bei Moser: T 36 Bass G.

5. (Heinrich Isaac). Der Hund.

I. Teil fo 5 v/6 r, dreistimmig, 118 Takte, Schluss c—c—c′
II. Teil fo 6 v/7 r, dreistimmig, 115 Takte, Schluss c—c—c′.

Der Textanfang befindet sich nur im Register, der Satz selbst ist unbezeichnet.

Originalvorlagen:

Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 49 v/50 r (in f).
Formschneider, Trium vocum carmina (1538), Nr. 2 (nach DTOe 37, 2, Rev. Ber. S. 106).

Johannes Wolf teilt in der Isaacgesamtausgabe (DTOe XVI, 1, Nr. 8, S. 225) den Satz als Fragment (1. und 3. Stimme) mit. Inzwischen ist er von H. J. Moser

[3] Vgl. Merian Diss. S. 1.

nach Heer ergänzt worden (H. J. Moser und Fritz Piersig, Carmina, ausgewählte Instrumentalsätze des XVI. Jahrhunderts, 1929, Nagels Musikarchiv 53). Eine weitere Übertragung findet sich in DTOe 37, 2, S. 75. Die Sichersche Fassung, die von kleinen Ausnahmen abgesehen (hauptsächlich Fingerfallpausen) mit Heer übereinstimmt, war bisher unbekannt. Heer und Sicher bringen das Stück anonym.

Ein kurzer Liedsatz, betitelt «Der hundt», befindet sich u. a. bei Georg Forster 1539 (Nr. 44) und in den Reutterliedlin des Christian Egenolf 1535 (Nr. XXI), übertragen bei H. J. Moser, Hofhaimer Werke S. 166 (unter den fraglichen Hofhaimer-Kompositionen). Er hat folgenden Text (nach Egenolf):

Der hundt mir vor dem liecht umb gaht,
fru unnd auch spaat
hab ich kein ruw,
wie ich jm thu,
das richtet als der klaffer zu.

Da der Cf in beiden Sätzen am Anfang übereinstimmt (aufsteigendes Dreiklangsmotiv) und auch später gewisse Anklänge aufweist, darf vermutet werden, dass das weitausgesponnene Stück von Isaac auf dieses Lied zurückgeht.

6. Anonym. Ave Sanctissima (k).

fo 7 v, dreistimmig, 40 Takte, Schluss c—c—c′.

Die Überschrift befindet sich nur im Register, der Satz selbst ist unbezeichnet. Eine Originalvorlage kann ich nicht nachweisen.

Der unverzierte Cf liegt im Bass, darüber sind zwei bewegte Oberstimmen.

Vergleiche Nr. 173. Es ist fraglich, ob der dort gegebene Text auch zu diesem bedeutend kürzern Satze gehört. Vielleicht ist Nr. 6 nur ein Bruchstück eines grössern Ganzen.

7. Anonym. Ohne Textanfang (k).

fo 8 r, dreistimmig, 40 Takte, Schluss c—c′—c″.

Der durch seinen grossen Umfang auffallende Cf (g—f″) liegt im Diskant. Er verläuft in ruhigen Noten und ist nur an den Kadenzen ausgeziert. Die ganze Kolorierung ist spärlich und beschränkt sich auf ein paar schematische Wendungen. Der Satz zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem vorangehenden, besonders deutlich im letzten Abschnitt des Cf, und könnte vielleicht einen zweiten Teil zum «Ave Sanctissima» (Nr. 6) darstellen.

8. Anonym. Ohne Textanfang (k).

fo 8 v, vierstimmig, 47 Takte, Schluss c—c—g—c′.

Bloss die Oberstimme besitzt ein paar schematische Verzierungen. Die beiden Oberstimmen sind lebhafter, die beiden Unterstimmen ruhiger geführt. Als Cf ist am ehesten die dritte Stimme, der Tenor, anzusprechen, aber auch sie ergibt keine gerundete Melodie. Der Satz ist nicht sehr sorgfältig gearbeitet, er hat z. B. Quinten zwischen Alt und Bass in T 43/44.

9. Anonym. Ohne Textanfang (k).

fo 9 r, dreistimmig, 54 Takte, Schluss c—c′—c″.

Die Oberstimme allein ist mit wenigen schematischen Verzierungen versehen. Die Struktur des Satzes — kein ausgesprochener Cf, Motivwiederholungen, Sequenzbildungen im zweiten Teil, besonders T 33 ff. — macht es wahrscheinlich, dass wir einen ursprünglichen Instrumentalsatz vor uns haben.

10. Anonym. Dies est leticie (k).

fo 9 v, vierstimmig, 43 Takte, Schluss c—c—g—c′.

Text:

Dies est laetitiae
in ortu regali
nam processit hodie
ventre virginali
puer admirabilis
totus delectabilis
in humanitate,
quae inaestimabilis
est et ineffabilis
in divinitate.

(Erste von vier Strophen.)

Das alte Weihnachtslied geht in seiner lateinischen und deutschen Fassung («Der Tag, der ist so freudenreich») nach Text und Melodie in vorreformatorische Zeit zurück. In unserm Satz liegt der Cf ohne jegliche Ausschmückung, selbst ohne die Umspielungen auf lae- t i - t i -ae und den Parallelstellen, im Tenor. Wenige schematische Verzierungen weisen nur die Oberstimmen auf. Vgl. über das Lied Bäumker I, 43 (S. 286) und Zahn IV, 7869/70 (S. 589), auch Liliencron, Nr. 24 (S. 78) und Erk-Böhme III, 635.

11. Anonym. Exaudi (k).

fo 10 r/10 v, dreistimmig, 47 Takte, Schluss A—a—e′.

Text (aus «Responsoria et Antiphonae, quae dominicis diebus per annum in nonnullis festiuitatibus ad Processionem in Ecclesiis collegiatis cantari debent»[4], S. 76):

Exaudi, exaudi, exaudi Domine preces nostras. Sancta Maria ora pro nobis. Alleluia.

(Alia Antiphona in qua duo pueri praecinentes canunt. — Aus einer Reihe von Antiphonen unter dem Obertitel «Antiphonae, quae in Maiori et Minori Litania hactenus cantari consueuerunt».)

Der ziemlich unveränderte Cf, der mit der gregorianischen Vorlage im ganzen übereinstimmt, liegt im Bass. Über ihm sind zwei lebhafte, mit wenigen Verzierungen durchsetzte Gegenstimmen, die durch Motivwiederholungen und Sequenzierungen gekennzeichnet werden. Streckenweise, so in T 34/35 und am

[4] Druck, auf S. 15 unten mit der handschriftlichen Notiz «Richartus Brunckh (ev. Branckh) Choralis anno 1630», im Besitze von Fräulein Ina Lohr, Basel, die mich in freundlicher Weise Einblick nehmen liess.

Ende, mutet das Stück, das vielleicht eine originale Orgelkomposition darstellt, recht altertümlich an. Ursprünglich war das «Exaudi» eine Litanei. Sie ist z. B. in Ms. Paris Bibl. Nat. latin 12584, fo 380 v, aufgezeichnet, dort in Neumen ohne Linien, so dass leider über die Verwandtschaft der Melodie mit dem Cf unseres Satzes nichts Bestimmtes ausgesagt werden kann[5].

12. Johannes Schrem. Sancta Maria (k).

fo 10 v—11 v, dreistimmig, 107 Takte, Schluss F—f—f'.

Text (aus Baumann nach Berlin ms. mus. 40021, fo 240 v):

Sancta Maria won unß bey
und laß unß nicht verderben
mach unß von allen synden frey
und wen wyr sollen sterben
vor dem teufel unß bewar
hilff rayne magd Maria.
hilf uns zu der liben engel schar.
Szo singen wir alleluia
alleluia singen wyr
den waren Gott den loben wyr
auff das her unß zu lone
dy hymmelische Krone
Kyrieleis, Kyrieleis, gelobet seystu maria.

Baumann widmet dem Liede eine eingehende Besprechung (Nr. 70, S. 141). Der Text ist nach den meisten Hymnologen wahrscheinlich eine deutsche Bearbeitung der römischen Allerheiligenlitanei und bestimmt vorreformatorisch. Luther hat ihn dann nochmals umgedichtet zu «Gott der Vater wohn' uns bei»[6]. Baumann unterscheidet drei Melodietypen: 1. Luther, 2. Kleber (fo 72 v und 129 v) u. a., 3. Gesangbuch der böhmischen Brüder. Sicher gehört mit den beiden Kleberschen Orgelstücken dem zweiten Typus an. Der unkolorierte Cf liegt im Bass. Die beiden ausgezierten Oberstimmen nehmen häufig Motive der Liedmelodie nachahmend auf, gelegentlich in thematischer Vorausnahme, so zu Beginn (wo besser von Initialimitation in der Oktave als von einem Canon gesprochen wird, der streng genommen nicht vorliegt) und T 32 ff. «Sancta Maria» ist eines der reizvollsten wirklichen Orgelstücke in der Tabulatur.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 10, S. 37, mit der Überschrift «Sancta Maria (bitt' für uns)» = «Dies sind die heil'gen zehn Gebot'» (Luther) und dem Vermerk «aus Leonh. Klebers Tabulaturbuch». Die ersten Anfangsworte meinen einen ähnlichen Text (Wackernagel II, Nr. 686, S. 518), die zweiten sind eine Verwechslung. «Dies sind die heil'gen zehn Gebot'» geht zurück auf das alte Wallfahrtslied «In Gottes Namen fahren wir» (vgl. Nr. 83 und 132), die Umdichtung unseres Liedes ist, wie Moser selbst an einer andern Stelle (Hofhaimer, S. 189, Anm. 51) richtig sagt, die oben angeführte. Der Vermerk ist ebenfalls ein Irrtum. Der mitgeteilte Satz ist der Sichersche. Kleber enthält zwei Orgelbearbeitungen des Liedes: fo 72 v mit den Initialen L(eonhard)

[5] Den freundlichen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

[6] Vgl. zur lutherischen Melodie Rudolf Gerber in Festschrift für Max Schneider (Halle 1935), S. 37 f.

K(leber) G(öppingen) ist wohl ein Originalsatz Klebers, fo 129 v H(ans) B(uchner) stellt eine Variante zu Sicher dar (vgl. darüber S. 63 f.) und dürfte ein Originalsatz Buchners sein.
Zwei Takte des Originals sind in der Übertragung zu einem Grosstakt zusammengezogen.

Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 1—5 Tenor eine Oktave höher, T 9 Tenor erste Note e′, T 10 Diskant zweite Note, T 11 letzte Note, T 13 erste Note und T 15 zweite Note mit Mordent, T 17 Tenor zweite Note e′, T 25 Diskant zweite Note mit Mordent, T 65 Tenor dritte Note h, T 67 Tenor erste Note c, T 101 Tenor erste Note e′, T 103 Tenor erste Note e (dadurch wird die originale Folge im Diskant d′e′f′g′a′b′c″ möglich und die Oktaven vermieden), T 104 Tenor zweite Note c′, T 105 Bass zweite, T 106 erste Note es.

13. Alexander Agricola. Non Diua parens (k).

fo 11 v/12 r, dreistimmig, 67 Takte, Schluss G—g—g′.

Die Überschrift heisst wohl «Diua (Diva) parens». Jakob Obrecht schrieb eine Messe «Salve diva parens» (Obrecht Werke, Missen I, S. 193), von deren Text Johannes Wolf jedoch keinen Cf nachweisen kann. Eine Verwandtschaft zwischen Obrecht und Sicher Nr. 13 und 14 sehe ich nicht. Das Stück ohne ausgesprochenen Cf, mit gelegentlichen Sequenzierungen und grossen Sprüngen, erscheint wie ein Instrumentalsatz. Auffallend sind die beiden altertümlichen Unterterzkadenzen im Diskant T 35 und 44 sowie zahlreiche Härten im Satz.

14. Alexander Agricola. Diua parens (k).

prima pars fo 12 v—13 v, dreistimmig, 118 Takte, Schluss A—c′—e′.
altera pars fo 13 v—14 v, dreistimmig, 125 Takte, Schluss d—d—d′.

Von der Überschrift gilt das gleiche wie für Nr. 13. Die Kolorierung beschränkt sich, wie beim vorhergehenden Stück, mit wenigen schematischen Figuren auf die beiden Oberstimmen. Auch dieses Stück mit seinen beiden ausgedehnten Teilen macht den Eindruck eines Instrumentalsatzes. Einen nähern Zusammenhang zwischen Nr. 13 und 14 kann ich nicht feststellen, es sei denn eine gewisse allgemeine Ähnlichkeit in der Kompositionsweise.

15. (Jakob Obrecht). Parce Domine (k).

fo 14 v—15 v, dreistimmig, 114 Takte, Schluss A—a—a′.

Das Stück gliedert sich in drei ineinander übergehende Abschnitte: I umfasst T 1—45, II T 46—87, III T 88—114. Teil I ist eine kolorierte Fassung der Motette von Jakob Obrecht.
Text (nach Glarean, Dodekachordon):

> Parce Domine, parce populo tuo; quia pius es et misericors exaudi nos in aeternum Domine.

Originalvorlagen:

> Glarean, Dodekachordon, S. 260.
> (Glarean/Bohn, S. 207).
> Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 128 (Diskant und Alt, d. h. mit einer vierten Stimme), veröffentlicht Obrecht Werke, Motetten, Nr 10, S. 95 (weitere Quellen siehe Revisionsbericht S. X).

Teil II bringt den im Bass liegenden Cf von hinten nach vorn, worauf eine Bemerkung auf fo 14 v der Tabulatur hinweist: «A cauda incipiens pro secunda parte et dupla rediens». Teil III ist frei komponiert, ohne deutliche Reminiszenzen an den vorangegangenen Cf. Obrecht ist sicher der Autor von Teil I, möglicherweise sind aber auch Teil II und III von seiner Hand.

Eine zweite Orgelfassung der gleichen Motette (Teil I), die jedoch mit der unsrigen nichts zu tun hat und stärker vom Original abweicht, findet sich in den «Treze Motetz musicaulx auec ung Prélude . . .» des Pariser Verlegers Pierre Attaingnant (April 1531) auf fo CXVII. Sie ist zusammen mit der Motette veröffentlicht von Yvonne Rokseth, Publications de la société française de musicologie, première série, t. V, 1930, S. 24.

Vgl. Nr. 56.

16. Anonym. Imprepel (Imprepol?) Frantaz (k).

fo 15 v/16 r, dreistimmig, 69 Takte, Schluss F—f—f'.

Das Stück, für das ich eine Originalvorlage nicht nachweisen kann, scheint eine französische Chanson oder eine italienische Frottola zu sein. Die beiden ihm übergeschriebenen Anfangsworte des Textes sind in dieser Form nicht verständlich und können, da es sich wahrscheinlich um Ausdrücke in einer Fremdsprache handelt, leicht verschrieben sein. Die Kolorierung ist spärlich und beschränkt sich auf die beiden Oberstimmen.

17. Anonym. Factio For or su fa ps («Fa chio fo hor su fa presto») (k).

fo 16 r, dreistimmig, 24 Takte, Schluss F—f—f'.

Text (nach Petrucci):

1. Fa chio fo hor su fa presto
   Chio mi mora cor mio caro
   Sto piacer tanto raro
   Si non fai chio morta resto
   Fa chio . . .

2. Fa che fai specta un pocho
   Facesti in festa e giocho
   Donna mia fa chio fo
   Faccia piu chi piu far po
   Fa chio . . .

3. Tu uoresti cambiar locho
   Bene mio falo honesto
   Alena bena chio fo momo
   Ognun faccia del suo resto
   Fa chio . . .

4. Fa hor festa bene mio
   Posa in pace adio adio
   Chio o fatto el mio desio
   Fin che uien quel altro resto
   Fa chio . . .

Originalvorlage: Ottaviano dei Petrucci, Frottole libro tertio, fo 58 v/59 r (Exemplar in der Bayerischen Staatsbibliothek München).

Am Schluss des Sätzchens folgt in der Handschrift bei Sicher ein Fragment von fünf Takten, die eine Variante der Takte 17—21 darstellen.

Die vokale Fassung ist vierstimmig; im Tabulatursatz fehlt der Alt. Ebenfalls ist in der Tabulatur der erste Takt weggelassen, in welchem Bass und Alt auf f in Hoquetus-Manier einsetzen. Koloriert sind nur die beiden obern Stimmen, hauptsächlich der Diskant. Der Bass weist gegenüber dem Original einige Abweichungen, besonders Oktavversetzungen, auf. Der dreistimmige Satz ist harmonisch einwandfrei und als solcher, auch ohne die vierte Stimme, gut spielbar.

18. Anonym. 2a pars Mater patris / labores etc pro in (? oder sit?) matoria (k).
fo 16 v/17 r, dreistimmig, 88 Takte, Schluss G—g—g′ (bzw. d—d—d″).

Die Takte 85—88 sind zuerst fragmentarisch und fehlerhaft, dann ein zweites Mal korrekt eingetragen.

Wie es scheint, ist der Satz eine secunda pars zu einem nicht in der Tabulatur befindlichen ersten Teil. Mit dem unmittelbar vorangehenden Stückchen hat er jedenfalls keine Verbindung. Am Ende befindet sich die zum Teil undeutlich geschriebene und schwer lesbare Bemerkung «Discantum transpones in quintam supra et tenorem ac bassum in quartam infra Et sic sonat in organis Et cum bassu potteris (?) consequi (?) ambitum». Es ist nicht recht klar, was den Intavolator zu dieser Bemerkung veranlasst hat. Wohl liegen, besonders im ersten Teil, die drei Stimmen des Satzes oft eng ineinander (gelegentlich sogar mit der Oberstimme zu unterst), jedoch nicht mehr als in andern Fällen in unserm Tabulaturbuch. Auch steht der Ausführung mit zwei Händen, wenigstens auf einem zweimanualigen Instrument, kein Hindernis entgegen. Ausserdem entstehen durch die mit der Transposition zum Teil bedingte Umkehrung der Intervalle ungeschickte Stimmführungen (in T 31 z. B. eine unschöne leere Quarte zwischen Ober- und Unterstimme). Auch entfernt sich auf lange Strecken hin die Oberstimme von den beiden andern Stimmen um mehr als eine Oktave. Das Bedürfnis einer Transposition dürfte trotzdem in dem Wunsche nach Vereinfachung der Spieltechnik zu erblicken sein. Die originale Form der Motette ist aber zweifellos die untransponierte. Mit spärlichen Verzierungen ist zur Hauptsache nur die Oberstimme versehen.

19. Alexander (Agricola oder Heinrich Isaac). Si dedero — Si dormiero (k).
Si dedero (prima pars), fo 17 v/18 r, dreistimmig, 76 Takte, Schluss G—g—g′.

Text (nach Merian, Diss. S. 2, Anm. 4):

> Si dedero somnum oculis meis et palpebris meis dormitationem (Psalm 132, 4).
> (Vers zum Responsorium «In pace»[7].)

Das Stück kursiert unter verschiedenen Autornamen, nämlich:

Alexander Agricola, Petrucci, Odhecaton, fo 61 v/62 r; Bologna, Lic. Mus. cod. ms. 148, fo 34 v[8]; Florenz, Bibl. Naz. Centr. XIX, 59, fo 56 v[8]; Florenz, Bibl. Naz. Centr. XIX, 11. 178, fo 32[8]; Florenz, Bibl. Naz. Centr. Panciatichi 27, fo 57 v[8]; Rom, Archivio della Cappella Giulia, cod. med. fo 19 s et d[8].

Heinrich Isaac, Kotter, Basel F IX 22, fo 13 r (übertragen bei Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, G 26, S. 163) — eine zweite, reicher ausgezierte Intavolierung des Satzes.

Verbonet, Aegidius Tschudi (St. Gallen 463, Nr. 16).

Jakob Obrecht, Newsidler 1536 II, fo Ff ii v (veröffentlicht von Joh. Wolf, Obrecht Werke, Missen 3, Anhang II zur Messe «Si dedero», S. 58); Formschneyder, Trium vocum carmina 1538, Nr. 13 (handschriftlich in ein Berliner Exemplar eingetragen; Wolf, a. a. O. Anhang I, S. 55).

---

[7] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

[8] Nach Joh. Wolf, Obrecht Werke, Missen 3, wo die Motette auch als Anhang zur Messe «Si dedero» veröffentlicht ist.

Schliesslich kommen dazu eine Reihe von anonymen Überlieferungen, u. a. bei Johannes Heer (St. Gallen 462), fo. 35 v.

Die überwiegende Mehrheit der Quellen weist den Satz Agricola zu, der somit, was schon Wolf (Obrecht Werke, Missen 3, Einleitung S. VII) nachweist, als Autor anzunehmen ist. Die Sichersche, nur mit wenigen schematischen Verzierungen versehene Intavolierung, bringt eine weitere Stützung dafür. Ausserdem unterzieht Otto Gombosi (Jakob Obrecht, S. 120 ff.) die Motette einer eingehenden stilkritischen Untersuchung, auf Grund deren er den Satz ebenfalls Agricola zuerkennt. Vgl. dazu ausserdem Merian Diss. S. 13 f.

Si dormiero (secunda pars), fo 18 v/19 r, dreistimmig, 113 Takte, Schluss A—a—a'.

Vorlage: Isaac Werke, E 36, S. 104.

Joh. Wolf gibt den Satz mit Isaac als Autor nach Wien 18810, Greifswald Univ. Bibl. E^b 133, ferner anonym Zwickau, Ratschulbibl. Ms. 12. Eine zweite Orgelbearbeitung findet sich bei Kotter, Basel F IX 22, Nr. 19 (abgedruckt von Wolf, Isaac Werke, G 27, S. 164), ebenfalls mit Isaac als Autornamen (Vgl. Merian Diss. S. 35). Drei Quellen sprechen somit für Isaac, Sicher allein für Agricola, er immerhin sehr deutlich, indem er die Motette der vorhergehenden als zweiten Teil anfügt. Dennoch dürfte wohl Isaac der Verfasser sein; ich muss die Frage vorerst offen lassen.

20. Anonym. Et incarnatus est I.

fo 18 r, dreistimmig, 33 Takte, Schluss f—f—f'.

Text: Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine, et homo factus est (Abschnitt des Credo in der Messe).

Das kurze Stück ist zwischen die beiden vorhergehenden Sätze auf eine übrig gebliebene halbe Seite eingetragen.

Der Bass wiederholt mehrfach dasselbe Motiv, zuerst dreimal von c, dann zweimal von f aus. Der Schluss ist neu. Darüber bewegen sich zwei freie Oberstimmen, die zu Beginn das Bassmotiv thematisch vorausnehmen, der Diskant in der Undezime, der Tenor in der Quarte.

21. Alexander (Agricola oder Jakob Obrecht). Si sumpsero pennas (k).

fo 19 v/20 r, dreistimmig, 103 Takte, Schluss G—g—g'.

Text (nach Wolf, Obrecht Werke):
Si sumpsero pennas meas diluculo et habitavero in extremis maris, non timebo mala quoniam tu mecum es.

Originalvorlagen:
Aegidius Tschudi, St. Gallen 463, Nr. 24 (Diskant), anonym (eine Quarte höher in c mit b).
Petrucci, Canti B numero Cinquanta 1501, fo 42 v (Obrecht)[9].
Brüssel, Ms. 11. 239, fo 33 v—35 r (anonym).
Heilbronn, Gymnasialbibl. X, 2, fo 7 v/8 r (Obrecht).

[9] Quellen von Petrucci an nach Joh. Wolf, Obrecht Werke.

Greifswald, Universitätsbibl. E^b 133, Nr. 12 (anonym).
Formschneider, Trium vocum carmina 1538, Nr. 12 (anonym).
Newsidler 1536 II, fo H IIII r/J II r (Jakobus Obrecht).

Die Motette ist abgedruckt von Joh. Wolf, Obrecht Werke, Motetten, Nr. 19, S. 175 (eine Quarte höher in c mit b), die Lautenbearbeitung von Newsidler auf S. 194. Da drei Quellen den Satz Obrecht zuweisen und bloss Sicher Alexander als Autor nennt, dürfte Obrecht der Komponist sein. Eine zweite, reich ausgezierte Orgelbearbeitung befindet sich anonym bei Kleber, fo 37 r (veröffentlicht von Wolf, a. a. O. S. 197). Die spärliche Kolorierung bei Sicher beschränkt sich auf wenige Floskeln in der Oberstimme. Sicher ist um einen Takt kürzer als die Vorlage; T 58 der Vorlage ist in der Tabulatur ausgelassen.

Am Ende des Stückes folgt die Notiz «sequitur si ascendero in celum tu illic es si descendero ad in Nicolaus Kraen». Die Eintragung davon ist indessen unterblieben, fo 20 v/21 r sind leer[10]. Zu Craen vgl. die Nr. 55, 72 und 109.

22. Anonym. In dulci jubilo.

fo 21 v, dreistimmig, 39 Takte, Schluss F—f—f'.

Im Original heisst es «In dulce! jubilo».

Text (nach Bäumker):

In dulci iubilo
nu singet und seyt frö!
vnsers hertzens wonne
leyt in presepio
Vnd leuchtet als die sonne
matris in gremio.
Alpha es et O, alpha es et O.

(Erste von vier Strophen.)

Die Melodie des wahrscheinlich im 14. Jahrhundert entstandenen Weihnachtsliedes liegt im Tenor (vgl. Hoffmann von Fallersleben, In dulci jubilo, kurze Geschichte der lateinisch-deutschen Mischpoesie, Bäumker I, 50, S. 308, Zahn III, 4947, S. 244, Böhme Nr. 528 a/b, S. 633 f., Erk-Böhme III, S. 636—638). Sie ist an den Zeilenenden und auch im Innern gelegentlich erweitert und ausgeziert. Fünfmal wird der wiegende Dreierrhythmus des Satzes durch Synkopen unterbrochen (Takte 18, 32, 33, 36 und 38).

Das reizende Stück ist zweimal neu veröffentlicht worden, bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 3, S. 7, und (nach Moser) bei Baum, Alte Weihnachtsmusik für Klavier, Bärenreiter-Ausgabe 826, S. 42.

Irrtümliche Lesungen in den beiden Ausgaben: T 3 Bass anstelle der Pause f, T 34 Bass zweimal c, T 36 Bass c (das letzte ergibt allerdings Oktavparallelen und ist vielleicht besser als e zu belassen).

---

[10] Die Motette ist zu finden bei Petrucci, Canti C, Numero Cento Cinquanta (1503), fo 150.

23. Anonym. Resonet in laudibus (k).

fo 21 v/22 r, dreistimmig, 55 Takte, Schluss F—f—f'.

Text (nach Bäumker I):

Resonet in laudibus
cum iucundis plausibus
Syon cum fidelibus.
Apparuit, quem genuit Maria.
Sunt impleta quae praedixit Gabriel,
Eia, Eia,
Virgo deum genuit
quem divina voluit clementia.
Hodie apparuit, apparuit in Israel,
quod annunciatum est per Gabriel.

Der lateinische und der deutsche Text («Joseph, lieber Joseph mein») kommen bereits im 14. Jahrhundert nebeneinander vor. Die ebenfalls vorreformatorische Melodie liegt, mit kleinen melodischen und rhythmischen Veränderungen, im Tenor. Die Oberstimme vollführt reiche Koloraturen. Vgl. Bäumker I, 48, S. 301, Zahn V, 8573—75, S. 252, Böhme Nr. 521 a/b, S. 627 ff., Erk-Böhme III, 642—44.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 4, S. 8.
Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 26 Bass zweite Note G, T 40 Tenor synkopisch (Minima-Semibrevis), T 44 Tenor nicht synkopisch (Semibrevis-Minima), T 45 Bass zweite Note A.

24. Paul Hofhaimer. Salve Regina (k).

Salve Regina	fo 22 v/23 r,	dreistimmig,	34	Takte,	Schluss	G—g—g'
Ad te clamamus	fo 23 r,	»	31	»	»	G—g—g'
Eya ergo	fo 23 r/24 v,	»	67	»	»	G—g—g'
Nobis post hoc						
(Johannis Kotter)	fo 24 r,	»	20	»	»	G—g—g'
O clemens	fo 24 v,	»	13	»	»	d—d'—d''
O dulcis Maria	fo 24 v,	»	18	»	»	vierstimmig G—g—b—g'.

Text (siehe Antiphonale).

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 7, S. 16, und Hofhaimer Werke, Nr. 2, S. 8. Mit Ausnahme des «O dulcis» nimmt Moser überall zwei Takte des Originals zu einem Grosstakt zusammen. Im «Salve» hat Sicher auffallenderweise selbst Grosstakte (Einheit = Longa).

Irrtümliche Lesungen bei Moser: Salve T 3 erste Hälfte Diskant punktierte Minima — Semiminima — zwei Minimae, T 3 zweite Hälfte anstelle der Pause g', T 25 Tenor b, Bass zweite Note wohl eine Oktave tiefer, T 20 Diskant Mordent auf der vierten Note, T 33 Diskant Mordent auf g', dann Fingerfallpause. Ad te T 5 Tenor letzte vier Semiminimae e'd'e'fis', T 9 Tenor dritte Note e', T 11 Tenor statt Minimenpause e', T 23/24 Tenor Rhythmus Minima — zwei Semibreves — zwei Semiminimae etc., T 25 Bass g Semibrevis — Minimenpause — G Minima, T 26 Tenor Semiminimenpause — e' Semiminima — f' punktierte Minima — e' Semiminima — c' Minima, T 29 Bass erste zwei Noten G F. Eya ergo T 5

und 7 Diskant Mordent auf d″, T 15 Bass zweite Note e, T 26 Diskant die originale Lesung (c″b′cis″d″b′cis″) ! wohl ein Schreibfehler, die Fassung bei Moser mit zweimal h′ sicher die richtige, T 33 Diskant letzte Note, T 45 f′ Mordent, T 55 Bass erste Note B, T 59 Diskant erste Note nicht cis″, sondern c″ mit Mordent; die Bemerkung Mosers, der (Hofhaimer S. 136) von einem «merkwürdigen Fall romantisch herb-süsser Alteration, die sogar den hier im Sopran liegenden Cantus Firmus zum übermässigen Sekundensprung an gewagtester Stelle chromatisiert», spricht, ist somit hinfällig. Nobis T 19 Diskant Mordent auf der zweiten Note. O dulcis T 8 Tenor zweite Note e′, T 16 Bass erste Note G (Oktaven!), T 17/18 vierstimmig. Der Tenor wird zweite Stimme (d′d′b), das es′ von T 16 springt nicht ins a, sondern löst sich ganz manierlich ins d′ auf, wodurch auch die zweite Bemerkung von Moser (a. a. O. S. 137) «Und um des sanften Triadenvollklangs willen wählt H. sogar den Sprung der verminderten Quinte» dahinfällt. Unter den Tenor schiebt sich eine dritte Stimme mit a a g ein.

H. J. Moser stellt (Hofhaimer S. 135) sechs Orgelbearbeitungen des «Salve Regina» aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zusammen. Zu diesen kommen nachträglich zwei weitere aus der Orgeltabulatur Stadtbibl. Trient Hs. 1947 (vgl. darüber H. J. Moser, Studien zur Musikgeschichte, Festschrift Guido Adler, Wien 1930, S. 84 ff.), von denen die zweite, bedeutendere, wie Moser vermutet, vielleicht Hofhaimer zum Verfasser hat. Sie ist inzwischen von Moser als Nachtrag zu seinem Hofhaimerbuch veröffentlicht worden (ZfMw XV, 1932/33, S. 132). Dieser fragliche Hofhaimersatz und der ihm bestimmt zugewiesene bei Sicher stimmen im Cf in den Grundzügen und darüber hinaus in einigen auffallenden Einzelheiten miteinander überein, was vielleicht als ein weiterer Hinweis für die Verfasserschaft Hofhaimers angesehen werden darf.

Von diesen acht Orgelbearbeitungen der marianischen Antiphone sind fünf im Neudruck zugänglich: Arnolt Schlick («Tabulaturen etlicher lobgesang . . .», Harms, Ugrino-Klecken, jetzt Bärenreiter Ausgabe 675, S. 18), Hans Kotter (Frühmeister, S. 22, Nr. 8), Johannes Schrem (vgl. Nr. 3), Hofhaimer-Sicher und Hofhaimer (?)-Trient (siehe oben). Ein Vergleich der Cantus firmi zeigt diese in den Hauptzügen übereinstimmend. Immerhin sind einige melodische Varianten von Bedeutung: der Anfang des «Salve» ist bei Schlick und Schrem der gleiche, den das heutige römische Antiphonale darbietet, nämlich *agad;* bei Hofhaimer und Kotter dagegen wird er mit der Wechselnote b umspielt *abag ad.* Im «Eya ergo» beginnen Schlick und Hofhaimer mit fgfega*d′abagagf* . . ., Kotter und Schrem dagegen fgfega*c′gagfedgf* . . ., und später (bei «misericordes») heisst es bei Schlick einfach *d′c′agfg,* bei den andern dagegen ausgeschmückt *d′c′abagfg.* Endlich lautet der Anfang des «O dulcis Maria» bei Hofhaimer und Kotter *adfed* . . ., bei Schlick *adefed* . . . und bei Schrem am reichsten *agadfed* . . . In «Ad te clamamus» und «O clemens — o pia» sind die Übereinstimmungen am genauesten. Drei vokale Cantus firmi aus den Jahren 1413, 1415/18 und 1572, die ungefähr als Vorlagen für die den Orgelbearbeitungen zugrunde gelegten gelten dürfen, findet man bei Paul Runge, Der Marienleich Heinrich Laufenbergs «Wilkom lobes werde» (Liliencron-Festschrift 1910, S. 228).

25. Anonym. Et incarnatus est II.

fo 25 r, dreistimmig, 37 Takte, Schluss G—g—g′.

Text (siehe Nr. 20).

Nr. 20 und 25 haben melodisch nichts miteinander zu tun. Dieses «Et incarnatus» baut sich auf einem fünftaktigen Bassmotiv auf, das sich jeweils im Abstand von einem Takt Pause stufenweise abwärts von g aus auf f, es, d, c und schliesslich nochmals auf g wiederholt. Darüber sind zwei freie Stimmen, die sich nur zu Beginn motivisch an den Bass anlehnen.

26. Anonym. Duo.

fo 25 v/26 r, zweistimmig, 66 Takte, Schluss d—d′.

Zwei lebhafte Stimmen ahmen sich gegenseitig in enger Lage, mit häufigen Stimmkreuzungen und nicht ohne Härten, nach. Das Stück ist offenbar als Fingerübung (auf zwei Manualen?) zu denken.

27. (Paul Hofhaimer). T'Andernaken (k).

fo 26 r—27 v, dreistimmig, 77 Takte, Schluss A—a—c′.

Sicher schreibt einmal «Dandernack», einmal «Tandernack».

Text (nach Florian van Duyse, Het oude nederlandsche lied II, 1905, Nr. 294, S. 1050, nach dem Antwerpener Liederbuch von 1544):

T'Andernaken al op den Rijn
Daer vant ic twee maechdekens spelen gaen;
Die eene dochte mi, aen haer aenschyn,
Haer ooghen waren met tranen ombeuaen:
«Nu segt mi, lieve ghespele goet,
Hoe sweert u herte, hoe truert uwen moet,
Waer om ist, dat woud ys mi maken vroet?»
«Ic en cans u niet gesagen;
Tis die moeder diet mit doet,
Si wil mijn boel verjagen».

(Erste von sechs Strophen.)

Über das beliebte Lied ist mehrfach geschrieben worden (Wolf, Obrecht, Wereldelijke Werken, S. XVff., Merian Diss. S. 27 ff., Moser, Hofhaimer, S. 155 ff., Baumann Nr. 31, S. 82); es erübrigt sich deshalb, das gleiche nochmals zu wiederholen. Zwei Parallelsätze zu Sicher enthalten Kleber fo 17 v, dreistimmig in la (veröffentlicht in DTOe 37, 2, S. 92) und Kotter, Basel F IX 22, Nr. 15 und 56 (veröffentlicht DTOe 37, 2, S. 91), dieser mit der ausführlichen Angabe «Pauli Hofheimer Max. Aemiliani. Imp. musici carmen». Kleber ist wie Sicher anonym. Als einziger bringt Kotter am Schlusse des Buches auf fo 103 r einen von Bonifacius Amerbach eingetragenen Altus als vierte Stimme, «von eim andern dazu zuschlagen».

Moser hat bei der Veröffentlichung die drei Fassungen zusammengezogen (Hofhaimer Werke, Nr. 18, S. 80, und Frühmeister, Nr. 20, S. 52).

28. Anonym. Mon cuer languit (k).

fo 27 v/28 r, dreistimmig, 47 Takte, Schluss G—g—g′.

Nur die Oberstimme hat wenige schematische Auszierungen. Auffallend sind in T 39 und 40 die beiden altertümlichen Unterterzkadenzen.

29. Anonym. Nun denck ich seer vyl hin und her.

fo 28 r, vierstimmig, 33 Takte, Schluss G—g—h—g'.

compositum per (Name fehlt leider) Anno 1531 scriptum in Ensisheim.

Ich kann weder einen Text noch eine Vorlage nachweisen.

30. Heinrich Isaac. Helas.

fo 28 v/29 r, dreistimmig, 59 Takte, Schluss F—f—f'.

Mit dem Namen «Ůlricus Schwegl», der neben Isaac über dem Stücke steht, kann nicht der Intavolator gemeint sein, da der Satz originalgetreu eingetragen ist, eher vielleicht der Vermittler des Stückes, wenn er nicht gar zum vorangehenden Liede (Nr. 29) gehört.

Vorlage: Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 15, S. 75, Instrumentalsatz.

Sicher ist mit wenigen unwesentlichen Abweichungen die originalgetreue Übertragung des Stückes. In T 22 im Bass ist bei Sicher als letzte Note fälschlich f statt c notiert.

Joh. Wolf hat auch den Sicherschen Satz in doppelt grössern Werten, Brevis gleich Ganze, abgedruckt (Isaac Werke, DTOe XVI, 1, S. 234).
Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 8/9 das d' als Minima hinübergebunden, die beiden nächsten Noten c' b Semiminimae, T 27/28 ebenso mit a g f.

31. Cardinal.

fo 29 r, dreistimmig, 34 Takte, Schluss d—d'—d''.

Es ist unsicher, ob mit Cardinal etwas vom Text oder der Komponist angedeutet werden soll. Der bekannteste Cardinal, von dem Kompositionen auf uns gekommen sind, war zu Sichers Zeit Johannes von Medici, der spätere Papst Leo X. Daneben kommt durch die engen Beziehungen unserer Tabulatur zum Hofhaimerkreis auch Cardinal Matthäus Lang in Salzburg in Frage, über dessen Musikkenntnisse wir unterrichtet sind (vgl. H. J. Moser, Hofhaimer, S. 49 f.). Moser teilt a. a. O. S. 50 den Anfang einer dreistimmigen Fantasie in re aus Kleber mit der Bezeichnung «Card. Sal. etc.» mit, die möglicherweise Lang zum Autor hat.

32. Anonym. Ohne Textanfang.

fo 29 v, dreistimmig, 25 Takte, Schluss d—d'—d''.

Auf fo 29 r unten ist ein Fragment von 6 Takten Diskant und einem Takt Tenor mit der Bemerkung «Verte folium verum invenies». Es sind T 12—17 dieses Stückes. Am Schluss folgt die Notiz «datum michi a magistro (?) kurtzen». Der hübsch klingende dorische Satz könnte eventuell die Fortsetzung von Nr. 31 darstellen. Auffallend ist im Diskant T 5/6 eine altertümliche Unterterzkadenz.

33. Ludwig Senfl. Ich stund ain[11] *ainem morgen.*

fo 29 v—30 v, dreistimmig, 94 Takte, Schluss d—d—d'.

Der Satz ist überschrieben «In (statt ich) stund ain ainem morgen Ludwieg Senffli alias Schwitzer von Zürch».

[11] Die Form «ain» statt «an» kommt auch in der Sicherschen Chronik und bei andern Autoren öfters vor (vgl. Ernst Götzinger, Einleitung zur Neuausgabe der Chronik, S. XVII).

Text (nach Tschudi):

Ich stund an einem morgen
heimlich an einem ort
da hat ich mich verborgen
ich hort klägliche wort,
von einer maget was hüpsch und fin
si sprach zů irem bůlen,
es můß gescheiden sin.

Originalvorlagen:
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 47 (Diskant).
Formschneider, trium vocum carmina 1538, Nr. 95[12].

Der Cf liegt im Bass. Er erscheint ein erstes Mal T 10—59, dann ein zweites Mal in auf die Hälfte verkürzten Werten T 64—87; der Schluss T 88—94 ist freie Komposition.

Vergleiche zu dem in einer Menge von Sätzen überlieferten Lied Baumann Nr. 29, S. 76. Der allein vorhandene Diskant bei Tschudi trägt dieselbe Notiz wie Sicher «Ludovicus Senfli Heluetius Tigurinus». Er steht wie die mit Sicher übereinstimmende Fassung bei Formschneider eine Quinte höher in a (Hypoaeolius decimus). Das durch die Transposition gegenüber den Vorlagen erforderliche Versetzungszeichen b ist bei Sicher sehr ungenau gesetzt. Tschudi wird von Baumann als Nr. 11 zitiert, jedoch nicht mit Formschneider in Verbindung gebracht. Eine zweite Orgelbearbeitung, diesmal in der Oberstimme und gelegentlich auch im Contra reich koloriert, in derselben Lage wie Sicher, enthält Kleber, fo 148 v, mit der Bemerkung «pedaliter in re«[12]. Eine dritte Fassung schliesslich befindet sich in der polnischen Orgeltabulatur Warschau Hs. 564, Nr. 34, S. 70[12]. Sie ist, so gut man es aus der schwer leserlichen Photokopie entnehmen kann, mit Ausnahme einiger Kadenzfloskeln in der Oberstimme unkoloriert, mit zahlreichen Fingerfallpausen durchsetzt und zeichnet sich durch eine vierte Stimme aus (Alt), die wohl eine spätere Zutat ist[13]. Baumann sind weder Sicher noch Warschau bekannt.

34. Fridolin Sicher. Resonet in laudibus (k).

fo 30 v/30 bis r, dreistimmig, 52 Takte, Schluss F—f—f'.

Die vorangestellte Notiz «resonet per me Fridolinum Sicher compositum» ist ausschlaggebend für das Erkennen des Verfassers der ganzen Handschrift (vgl. S. 47).

Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 23.

Sichers Originalkomposition ist ein recht ansprechendes Stück, ohne allerdings ein starkes kompositorisches Talent zu verraten. Dazu sind die beiden freien Stimmen (der Cf liegt in der Mittelstimme), besonders der Bass, zu wenig eigentümlich gestaltet. Der Diskant ist lebhaft geführt und mit Verzierungen versehen, der ruhigere Bass oft synkopiert. Auffallend ist die ausserordentlich weite Lage der Stimme in der zweistimmigen Stelle T 35—39, während welcher der Cf pausiert.

---

[12] Herr Dr. Arnold Geering, Basel, stellte mir in liebenswürdiger Weise seine Photokopien zur Verfügung.

[13] Vgl. zur Warschauer Tabulatur Z. Jachimecki in ZfMw II, 206 ff.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 1, S. 2.
Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 6—10 (eine Zeile im Original) sind versehentlich ausgelassen, wodurch der Aufbau des Cf unverständlich wird, T 11 Diskant achte Note d″, T 14 Bass zweite Note B, T 18 Bass dritte Note G, T 31 und 49 Bass zweite Note e. — T 46—52 sind eine wörtliche Wiederholung von T 28—34 und im Original nicht ausgeschrieben.

35. Magister Bernhard in Salem. Resonet in laudibus I (k).

fo 30 bis v—31 v, dreistimmig, 66 Takte, Schluss F—f—f′.

Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 23.

Der Cf liegt zuerst im Bass (T 1—23), dann im Tenor (T 27—48) und von T 51 bis zum Schluss im Diskant, im letzten Abschnitt durch Verzierungen unterbrochen. In eigentümlicher Weise ist er von T 43 bis zum Schluss um eine Semibrevis verschoben (ob es sich nicht um einen Fehler beim Eintragen handelt?). Seine Abschnitte sind im ganzen Stück durch Pausen auseinandergezogen. Aufallend in T 38/39 sind die beiden altertümlichen Unterterzkadenzen im Bass.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 2, S. 4.
Moser nennt Bernhard einen «organista excellens». Ich lese in der Tabulatur nur «Resonet quod composuit Magister Bernhardus in Salem organista etc. trium vocum».
Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 14 Tenor letzte Note vielleicht e, T 20 Tenor erste Note e, T 22 Bass dritte Note F, T 23 Bass zweite/dritte Note e c, T 37 Bass letzte Note c, T 40—42 Diskant Rhythmus gegenüber Bass um eine Minima verschoben, erste Note Semibrevis, T 42 zweite Note Minima, Bass zweite Note B, T 54 Tenor letzte Note f, T 55/56 ebenso, T 56 Bass dritte Note c, T 58 (undeutlich geschrieben) Diskant muss zweifellos eine Terz höher sein, nur so erfolgt eine verständliche Kadenz auf c″, Tenor zweite Note e′, Bass zweite Note c, T 59 Tenor letzte vier Noten e′ (Minima), d′ (Semiminima), c′ c′ (Fusae), T 60 Tenor zweite Note c′, T 64 Tenor vierte Note c′, T 65 Bass zweite Note wohl c.

36. Magister Bernhard in Salem. Resonet in laudibus II (k).

fo 31 v—33 r, dreistimmig, 92 Takte, Schluss F—f—f′.

Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 23, ebenso Nr. 35.

Der Cf liegt zuerst im Diskant (T 1—33), dann im Tenor (T 42—72) und endlich im Bass (T 78—92). Noch mehr als in Nr. 35 sind seine Abschnitte durch Pausen auseinandergerissen, so dass mehrtaktige zweistimmige Zwischenspiele durch die am Cf nicht beteiligten Stimmen entstehen.

37. Anonym. Inviolata.

fo 33 v/34 r, vierstimmig, 103 Takte, Schluss F—f—c′—f′.

Text:

Inviolata, integra et casta es, Maria,
Quae es effecta, fulgida caeli porta.

O Mater alma Christi carissima:
Suscipe pia laudum praeconia.
Te nunc flagitant devota corda et ora:
Nostra ut pura pectora sint et corpora.
Tua per precata dulcisona:
Nobis concedas veniam per saecula.
O benigna! O Regina! O Maria!
Quae sola inviolata permansisti.

(Ursprünglich Tropus zum Responsorium «Gaude Maria»[14].)

Das Stück ist in zehn kleine Versetten gegliedert:

I	zweistimmig, D u. A,	11	Takte,	Schluss	f′—a′,	gerader	Takt
II	vierstimmig,	7	»	»	F—a—f′—a′,	ungerader	»
III	zweistimmig, D u. A,	9	»	»	a—a′,	gerader	»
IV	vierstimmig,	8	»	»	A—a—e′—a′,	ungerader	»
V	zweistimmig, A u. B,	9	»	»	F—f,	gerader	»
VI	dreistimmig,	8	»	»	F—f′ (ohne Tenor),	»	»
VII	vierstimmig,	8	»	»	F—f—a—f′,	»	»
VIII	zweistimmig, D u. A,	7	»	»	a—a′,	»	»
IX	vierstimmig,	20	»	»	F—f—a—f′,	»	»
X	vierstimmig,	16	»	»	F—f—c′—f′,	»	»

Die zweistimmigen Sätzchen beginnen alle canonisch, ohne indes den Canon bis zu Ende streng durchzuführen. Zweimal wird am Anfang in hübscher Weise die Wiederholung der Versette in den Tripeltakt gesetzt (II und IV). In den meisten Versetten lässt sich die Melodie, wie sie z. B. in «Varii cantus ad processionem et benedictionem Ss. sacramenti (Desclée), S. 36» vorliegt, deutlich feststellen; der Schluss dagegen ist verschieden.

38. (Pierre de la Rue). frolich wessen («Ein fröhlich Wesen»).

fo 34 v, vierstimmig, 46 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Baumann M d L, Nr. 10, S. 8):

Ein frölich wesen
hab ich ußerlesen.
Und sich mich um
wo ich hin kum.
In fremde land
wirt mir bekannt
mer argt dann gutz
Durch senes flutz.
Glich hur als feren.
Uff dieser Erden.
Tu ich mich selbst erkennen.

Originalvorlage: Wien, Nationalbibliothek, cod. 18810, Nr. 40 (Petri de. la. rue), Diskant fo 23 v, Contra fo 21 r, Tenor und Bass fo 21 v.

Das Lied gehörte zu den beliebtesten und ist vielfach bearbeitet worden (vgl. Baumann Nr. 10, S. 37, Merian Diss. S. 21, H. J. Moser, Hofhaimer, S. 143 und

[14] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

Notenanhang S. 36/37). Die Melodie liegt in unserm Satze in der obersten Stimme, was im Register der Tabulatur durch die Bemerkung «Im Discant» angedeutet wird. Der Tabulatursatz ist eine wörtliche, aber unsorgfältige Eintragung der Vorlage. Besonders die Contra-Stimme weist viele fehlerhafte Oktavversetzungen auf. So sind gleich zu Beginn T 1—4 eine Oktave zu tief notiert, ebenso T 9, Note 2 und 3, T 40 letzte Note und T 43, T 35 umgekehrt erste Note eine Oktave zu hoch. Auffallend ist der Dezimensprung in T 8 des Originals (f′—d), den die Tabulatur nicht mitmacht. In der Tenorstimme ist in T 9 die erste Note eine Oktave zu hoch aufgezeichnet. Ausserdem fehlen in T 32 in der Tabulatur die Contra- und die Basstimme. Sie heissen: Contra e′—d′, Bass c—B (je zwei Semibreves). Einige weitere kleine Unterschiede sind unwesentlich.

39. Jean Mouton. Benedicta es.

prima pars fo 35 v/36 r, vierstimmig, 81 Takte, Schluss G—g—h—d′
secunda pars fo 36 r/36 v, » 73 » » G—g—h—d′.
(«per illud ave»)

Text (nach Besseler, Altniederländische Motetten, Bärenreiter Ausgabe 267, S. 14):

Benedicta es coelorum Regina,
Et mundi totius Domina,
Et aegris medicina.

Te Deus Pater
Ut Dei Mater
Fieres et ipse frater
Cuius eras filia,

Per illud ave prolatum
Et tuum responsum gratum

Est ex te verbum incarnatum,
Quo salvantur omnia.

Tu praeclara maris stella vocaris,
Quae salem justitiae paris,
A quo illuminaris.

Sanctivicavit,
Sanctam servavit,
Et mittens sic salutavit:
Ave plena gratia.

Nunc Mater exora natum,
Ut nostrum tollat reatum,

Et regnum det nobis paratum,
In coelesti patria. Amen.

(Sequenz, mindestens aus dem 10. Jahrhundert.)

Die Motette liegt tief und ist offenbar für Männerstimmen bestimmt (höchster Ton im ersten Teil g′, im zweiten Teil a′). Die Melodie liegt im Quintcanon zwischen Diskant und Tenor und stimmt sozusagen mit der von Besseler a. a. O. veröffentlichten überein. Im ersten Teil geht der Diskant, im zweiten der Tenor eine Semibrevis voraus. Eine sechsstimmige Motette von Josquin über den gleichen Cf legt Besseler in der erwähnten Ausgabe vor.

Die Originalvorlage findet sich vermutlich (nach Eitner Bibliographie S. 739) bei Petrucci, Motetti de la corona, libro primo (1514), fo 12. Der Druck war mir nicht zugänglich.

40. Andreas N. Noli flere Maria I.

fo 37 r — 38 r, vierstimmig, 157 T, Schluss c—c′—e′—c″.

Die Motette ist grösstenteils homophon-akkordisch gestaltet. Auffallend sind verschiedene altertümliche Unterterzkadenzen.

Vgl. Nr. 52.

41. Jean Mouton. O pulcherrima mulierum.

fo 38 v/39 r, vierstimmig, 96 Takte, Schluss e—g—h—e′.

Die vielen Härten im Satz sind wohl auf Schreibfehler zurückzuführen. Zur Korrektur müsste die bis jetzt nicht aufgefundene Originalvorlage herangezogen werden.

42. Anonym. Quintus tonus («Magnificat quinti toni»).

fo 39 v — 42 v, vierstimmig.

I.	Versette	(Et exsultavit)	34	Takte,	Schluss	F—f—a—f′
II.	»	(Quia fecit)	55	»	»	F—f—a—f′
III.	»	(Fecit potentiam)	52	»	»	F—f—c′—f′
IV.	»	«Esurientes»	61	»	»	F—f—c′—f′
V.	»	«Sicut locutus»	44	»	»	F—f—c′—f′
VI.	»	(Sicut erat)	63	»	»	F—f—a—f′.

Die Ausführung geschieht in der Weise, dass die Orgel die geraden Versetten übernimmt, während die ungeraden gesungen werden:

Magnificat anima mea Dominum	Gesang
Et exsultavit spiritus meus ...	Orgel
Quia respexit humilitatem ...	Gesang
Quia fecit mihi magna ... etc.	Orgel

Das vorliegende Magnificat enthält sechs Versetten für die Orgel, von denen zwei (IV und V) durch die Textanfänge gekennzeichnet sind. Alle sechs Versetten sind unkoloriert und scheinen partiturmässige Eintragungen von Motetten zu sein. Orgelmässige Magnificat veröffentlichte der Pariser Drucker Pierre Attaingnant im März 1531 in seinem Bändchen «Magnificat sur les huit tons avec Te deum laudamus et deux Préludes ...». Sie sind übertragen von Yvonne Rokseth, Deux livres d'orgue .. (publications de la société française de musicologie, t. I, 1925, S. 34 ff.) und besprochen in ihrem Buch «La musique d'orgue au 15e siècle et au début du 16e». Die Annahme der Herausgeberin, a. a. O. S. 260 f., es handle sich bei den Sicherschen Magnificat nicht um getrennte Versetten, sondern um ein langes ununterbrochenes Stück, beruht indessen offenbar auf einer falschen Information.

43. Anonym. Magnificat quarti toni.

fo 42 v—45 r, vierstimmig.

I.	Versette	(Et exsultavit)	51	Takte,	Schluss	A—a—e′—a′
II.	»	(Quia fecit)	40	»	»	e—(e)—h—e′
III.	»	«Fecit potentiam»	48	»	»	A—a—a—e′
IV.	»	«Esurientes»	44	»	»	e—e—h—e′
V.	»	«Sicut locutus»	47	»	»	A—a—e′—a′
VI.	»	«Sicut erat»	46	»	»	A—e—a—a′.

Vgl. dazu Nr. 42. Von den sechs Versetten sind nur die letzten vier mit den Textanfängen bezeichnet. Wie beim vorangehenden Magnificat handelt es sich auch hier um partiturmässige Übertragungen von Vokalsätzen. Am Schluss des Stückes folgt die Ankündigung «sequitur alio modo Quia fecit», was jedoch ausbleibt.

44. Hans Buchner. Fortuna in mi (k).

fo 45 v/46 r, vierstimmig, 62 Takte, Schluss e—e—h—g'.

Zusammen mit Nr. 46 das einzige Stück in der Tabulatur mit der ausdrücklichen Bezeichnung «pedaliter».

Text (nach Smijers, Josquin Werke, Missen I, Anhang zur Messe «Fortuna desperata», S. 105):

Fortuna desperata,
iniqua maledicta,
che de tal dona electa
la fama ay denegata.

Otto Gombosi widmet dem Lied eine ausführliche Studie (Jakob Obrecht, S. 99 ff.). Er vermutet einen dreistimmigen Satz, der den spätern Bearbeitungen zugrunde liegt, und kann einen solchen nach Abschluss seiner Arbeit nachweisen (Anonym Florenz, Bibl. Nat. XIX, 121, fo 25 v). Smijers teilt ebenfalls einen dreistimmigen anonymen Satz mit (British Museum, Add. 35087, fo 11 v/12 r, a. a. O. S. 105), der wohl mit Florenz übereinstimmt. Bald ist es die Tenormelodie, bald die Diskantmelodie, die in den spätern Bearbeitungen verwendet wird. Sie steht gewöhnlich in f jonisch, so auch in einer Reihe von Orgelfassungen:

Kleber, fo 63 v, H(ans) B(uchner), transponiert nach Ut (veröffentlicht von H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 24, S. 60),
fo 132 r, vierstimmig, pedaliter,
fo 133 v, dreistimmig, pedaliter, m(agister) o(thmar) n(achtigall),
fo 135 v, dreistimmig, pedaliter, H(ans) B(uchner).

Pierre Attaingnant, Treze Motetz musicaulx auec ung Prélude . . . 1531, fo LXXXIIIv, dreistimmig (veröffentlicht von Yvonne Rokseth, a. a. O. S. 55, vgl. Introduktion p. XXIIIff.).

In unserm Stück ist die Tenormelodie, die trotz einigen kolorierten Stellen deutlich erkennbar ist, nach e phrygisch transponiert. Der Satz scheint ein originales Orgelstück von Buchner zu sein. Er ist nicht der einzige, bei dem die Melodie diese Transposition erfahren hat. Zwei weitere Fassungen, die jedoch mit Buchner keinerlei Verwandtschaft haben, sind bekannt:

Kotter F IX 22, Nr. 10, dreistimmig (veröffentlicht von Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, G Nr. 10, S. 144),

Kotter Nr. 24 = Kleber fo 8 r, dreistimmig, manualiter (Wolf, a. a. O. G Nr. 9, S. 143).

Vgl. dazu Merian Diss. S. 14.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 25, S. 62.
Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 1 Tenor erste Note e, T 5 Alt erste Note e', T 5/6 Alt hinübergebunden, T 9 Alt siebente und neunte Note e, T 13 Diskant Mordent auf der vierten statt fünften Note, T 19 Bass zweite Note e, T 19/20 Alt e' übergebunden (Semibrevis), T 21 Tenor e', T 23 Tenor d', T 38 Tenor dritte Note c', T 45 Alt vierte Note e', Tenor h (punktierte Minima) —a (Semiminima), T 50 Alt und Tenor sind in der Tabulatur offenbar vertauscht, T 52 Alt punktiert statt Pause, Bass B G (zwei Semibreven), T 58 bis Schluss Tenor sechs Breves, nicht drei Longae.

45. Anonym. A solis ortu(s) cardine I (k).

fo 46 v/47 r, dreistimmig, 53 Takte, Schluss A—a—c'.

Text (nach Antiphonale):

A solis ortus cardine
Ad usque terrae limitem
Christum canamus Principem
Natum Maria Virgine.

(Erste von acht Strophen — Hymnus in Nativitate Domini ad Laudes.)

Die Melodie, die in lauter Breven im Basse liegt, weicht besonders im dritten und vierten Abschnitt etwas von der heute gesungenen Form ab, ist aber deutlich zu erkennen. Die beiden Oberstimmen verlaufen mit Ausnahme weniger Unterbrechungen in einer durchgehenden Semiminimen-Bewegung, gewöhnlich in Terzen- und Sextenparallelen. Das für die Zeit eigenartige Stück ist zweifellos eine originale Orgelkomposition mit einem gregorianischen Cf. Eine reibungslose Ausführung erfordert für den Cf die Mitwirkung des Pedals.

46. Hans Buchner. Es gieng ain man den berg uff (k).

fo 47 v, vierstimmig, 20 Takte, Schluss c—c—g—c'.

Zusammen mit Nr. 44 das einzige Stück mit der ausdrücklichen Bemerkung «pedaliter».

Text (nach Kleber fo 158 v):

Es gieng ain man den berg uff
mit Siben eseln,
da raget im der sein uff,
mit sieben eseln,
wess Eselin, wess Eselin,
fill Seck unnd Esel, fill Seck unnd Esel.

Vgl. Baumann Nr. 34, S. 90. Das Lied ist nach ihm nur in vier Tabulatursätzen bekannt: Buxheimer Orgelbuch Nr. 115, dreistimmig, Ein buer gein holtze. Jakobus Viletti, und Nr. 182, zweistimmig, Es für ein bulber Ins holtze, Kleber, fo 158 v, vierstimmig, pedaliter und Sicher. Kleber (in Facsimile mitgeteilt von Joh. Wolf, Schrifttafeln, Bückeburg und Leipzig 1922, 2, Blatt 16) und Sicher sind mit Ausnahme weniger Unterschiede identisch. Kleber Mordente im Diskant T 3/4 und T 9 erste und letzte Note, T 10 letzte zwei Noten, T 13; T 11 Diskant letzte Minima der Kadenz g'fis' (semiminimae) g'fis'e'fis' (fusae), analog T 19 mit c' h a. Baumann rekonstruiert die Liedmelodie nach Kleber (M d L, Nr. 34, S. 20). Vgl. dazu auch schon Erk-Böhme I, Nr. 148, S. 482, die die Melodie mit dem Text «Es fuhr ein Mann den Rhein aus» mitteilen.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 26, S. 65.
Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 3 Alt sechste Note e', T 10 Tenor Rhythmus Minima — vier Semiminimen — Minima, T 13 Alt erste Note e, T 13/14 Alt eine Oktave tiefer, T 15 Tenor g g g f, T 16 Tenor e (Semibrevis) e f (Minimen).

47. Anonym. Was sol ich machen.

fo 47 v/48 r, dreistimmig, 80 Takte, Schluss G—g—g.

Text (nach Petrejus):

Was sol ich machen / aus disen sachen /
al mein anschleg gen zuruck /
mir begegnen vil frembde stuck /
da ich mich vil gutheit het versehen /
wil ich die warheit veriehen /
von denen ist mir leides gschehen /
was sol ich machen / auss disen sachen /
far hin unglück / du bist voller tück /
solt mich nit sehen an /
mein trauern wil ich faren lan /
das wetter lassen ubergan /
die zeit villeicht / die sachen vergleicht /
das unfal trifft / ders hat gestifft /
erst wil ich lachen / — zu solchen sachen.

Originalvorlagen:

Petrejus, Trium vocum cantiones centum (Nürnberg 1541), Nr. 29.
Montanus und Neuber, Selectissima tricinia (Nürnberg 1559), Nr. 10.

Das durchimitierende, klanglich reizvolle G-dur Stück liegt ausserordentlich tief (höchste Note der Oberstimme f′) und ist offenbar für drei Männerstimmen berechnet. Petrejus hat die beiden obern Stimmen umgekehrt gedruckt, obschon sein Tenor den Diskant ein Weniges an Tonumfang übersteigt (Diskant Petrejus c—d′, Tenor Petrejus d—f′). Auffallend ist die altertümliche, noch stark mittelhochdeutsche Sprachform des Textes. So weit mir bekannt ist, wird das Lied bisher in der musikwissenschaftlichen Literatur nirgends erwähnt.

48. Anonym. Te deum.

fo 48 v—51 r.

Die ersten Versetten fehlen. An ihrer Stelle findet sich die Notiz «Te eternum patrem et Tibi Cherubim cum responso Sanctus . . . (undeutlich) in alio libello». Das andere Buch, von dem einige Male die Rede ist, fehlt leider.

Pleni	dreistimmig,	18	Takte,	Schluss	c—c′—c″
Te prophetarum	»	19	»	»	c—c′—c″
Te per orbem	»	21	»	»	c—c′—c″
Venerandum	zweistimmig,	19	»	»	c′—c″
Tu rex	dreistimmig,	10	»	»	a—e′—a′
Tu ad liberandum	»	21	»	»	a—e′—a′
Tu ad dexteram	»	17	»	»	d—a—a′
Te ergo quaesumus	»	33	»	»	A—e′—a′
Salvum fac	»	30	»	»	A—e′—a′
Per singulos	»	17	»	»	A—e′—a′
Dignare (Canon)	zweistimmig,	22	»	»	g (fragmentarisch)
Erat una	dreistimmig,	32	»	»	a—e′—a′.

Nur die geraden Versetten des ambrosianischen Lobgesanges sind in die Tabulatur eingetragen und somit für die Orgel bestimmt, die ungeraden werden vokal ausgeführt, in dieser Weise:

Gesang «Te Deum laudamus, te Dominum confitemur»
Orgel «Te aeternum Patrem omnis terra veneratur»
Gesang «Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae potestates:»
Orgel «Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant»
Gesang «Sanctus»
Orgel «Sanctus»
Gesang «Sanctus Dominus Deus Sabaoth»
Orgel «Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae» etc.

Die vorliegenden Versetten scheinen ihrer Struktur nach keine ursprünglichen Orgelkompositionen, sondern partiturmässige Übertragungen von Vokalstücken zu sein. Die den Sätzen zugrunde liegende Te deum-Melodie, die nicht als deutlicher Cf erscheint, sondern in das Satzgefüge verwoben ist, muss von der heute gesungenen Weise abgewichen haben. Nur gelegentlich, am stärksten vielleicht im «Salvum fac populum tuum», sind Anklänge festzustellen. Ein anderes, orgelmässiges Te deum bietet der Druck des Pierre Attaingnant vom März 1531 «Magnificat sur les huit tons avec Te deum laudamus . . .» (herausgegeben von Yvonne Rokseth, a. a. O., S. 51 ff.). Im Gegensatz zu Sicher weist es der Orgel die ungeraden Versetten zu. Es wurde also selbst für das gleiche Stück in den verschiedenen Gegenden kein einheitlicher Brauch eingehalten (vgl. S. 18 f.).

49. Anonym. Ohne Textanfang.

fo 51 r, dreistimmig, 28 Takte, Schluss G—g—g′.

Das dreistimmige Sätzchen mit der g-dorischen Melodie in der Mittelstimme scheint am ehesten eine Chanson zu sein.

50. Fridolin Sicher und Hans Orgelmacher. Resonet in laudibus (k).

fo 51 v/52 r, dreistimmig, 62 Takte, Schluss c—c—c′.

Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 23 und 34.

Mit Hans Orgelmacher dürfte Hans Schentzer[15] gemeint sein (vgl. O. Zur Nedden, ZfMw XII, 1929/30, S. 456), nicht der Basler Hans Tugi (oder Stucki), wie H. J. Moser (Hofhaimer S. 112 und 207) und nach ihm A.-E. Cherbuliez (Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte S. 159) annehmen. Wie der Anteil an der Komposition auf die beiden als Autoren Genannten zu verteilen ist, bleibt ungewiss. Der Cf liegt durchgängig im Tenor. Die beiden Aussenstimmen bewegen sich über weite Strecken in Dezimenparallelen und sind häufig in Sequenzen geführt (T 19 ff.). Der Satz klingt nicht übel, ist aber etwas schematisch und ohne kompositorischen Gehalt in den freien Stimmen.

Moser (a. a. O. S. 112) zitiert aus diesem Stück T 36/37 als Beleg für die eigentümliche Bewahrung der «alten Landinoschen Erhöhung vor der Tonikaquinte (quasi lydische Quartschärfung) noch nach 1500». Im zweiten Takt seines Zitates kadenziert der Tenor indessen nicht nach c, sondern nach e, wodurch

[15] Über Schentzer siehe S. 8 f. und Anhang II, 1.

die harmonische Situation verändert wird. Wir haben es nicht mit der von Moser angenommenen Erscheinung, sondern (modern gesprochen) mit einem Trugschluss auf der sechsten Stufe von g zu tun. Die von Moser gemeinte altertümliche Erscheinung findet sich jedoch an andern Stellen der Tabulatur, z. B. in Nr. 77 («Cela sans plus») T 45/46, Nr. 78 (Loyset Compère, «Ung franc archier») T 11 und 44 und Nr 144 («Ut queant laxis II») T 16.

51. Anonym. Carmen (k).

fo 52 v/53 r, dreistimmig, 76 Takte, Schluss d—a—d'.

Vermutlich ein freier Satz. Mehrfach erscheint eine für Kotter charakteristische Verzierungsfigur (drei Semiminimen plus zwei Fusen — vgl. Merian Diss., S. 2, Anm.). Wenn sie ausschliesslich eine Eigenart Kotters ist, müsste man annehmen, dass dieses Stück von Kotter komponiert oder doch wenigstens von ihm koloriert sei. Die Annahme ist nicht unwahrscheinlich, indem unsere Tabulatur einen Satz von Kotter enthält (vgl. Nr. 24) und vielleicht eine uns unbekannte Verbindung zwischen den beiden Organisten bestand.

52. Andreas N. Noli flere Maria II (k).

fo 53 v—54 v, vierstimmig, 161 Takte, Schluss F—f—a—f'.

Vgl. Nr. 40.

Dasselbe Stück wie Nr. 40, eine Quinte tiefer, koloriert und mit einigen Veränderungen. Auch hier treffen wir, allerdings nur einmal im Diskant (T 2), die für Kotter charakteristische Verzierungsfigur (vgl. das vorangehende Stück).

53. Jean Mouton. (Text unleserlich, erster Buchstabe wohl Q).

fo 55 r.

Fragment. Anfänglich 37 Takte dreistimmig, dann 12 Takte zweistimmig, endlich eine halbe Zeile Sopran und Tenor sowie zwei Linien Sopran, beides verschmiert und undeutlich.

54. Anonym. Ich stund ain ainem morgen.

fo 55 v/56 r, dreistimmig, 111 Takte, Schluss A—a—a'.

Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 33.

Baumann (Nr. 29, S. 76) hat das Stück nicht zum Vergleich herangezogen. Unter den von ihm zusammengestellten Sätzen kommt keiner als Vorlage in Betracht. Der Cf in unserm Stück erklingt dreimal, T 4—43 im Tenor, T 45—84 im Bass und T 84—105 im Diskant in auf die Hälfte verkürzten Werten und mit kleinen Veränderungen, besonders an den Zwischenkadenzen. Die Schlusstakte 105—111 sind frei erfunden.

55. Nicolaus Craen. Ecce video celos.

fo 56 v/57 r, dreistimmig, 106 Takte, Schluss A—a—a'.

Originalvorlagen:

Petrucci, Motetti A 33, 1502, fo 24 v/ 25 r[16].
Glarean, Dodekachordon S. 326 (Glarean/Bohn S. 285).
Formschneider, Trium vocum carmina 1538, Nr. 65.
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 20 (Diskant).
München, Univ. Bibl. Mscr. 324 8° (Tenor).

[16] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

56. Jakob Obrecht. Parce Domine (secunda pars).

fo 57 v/58 r, dreistimmig, 71 Takte, Schluss A—a—a'.

«Primam partem require in alio libro» (ein solches ist leider nicht erhalten). Ein Vergleich mit dem «Parce Domine» Nr. 15 (siehe oben) zeigt, dass diese «secunda pars» Teil II und III jenes Stückes darstellt. In Nr. 56 ist am Anfang ein Takt mehr, im übrigen stimmt der erste Teil (T 1—44), von unwesentlichen Differenzen abgesehen, mit Teil II von Nr. 15 überein. Der zweite Teil von Nr. 56 bringt T 51—71 im Bass anstelle der Basstimme von Nr 15 nochmals den Cf in auf die Hälfte verkürzten Werten. Die beiden Oberstimmen sind gelegentlich leicht verändert, lassen aber die Fassung von Nr. 15 deutlich erkennen. Der Cf erscheint also in Nr. 56 zuerst rückwärts in doppelten, dann vorwärts in einfachen Werten, was am Anfang der Basstimme mit den Worten «Canon A cauda incipias et in dupla redies» verdeutlicht wird (Der Terminus Canon ist hier nicht im gewöhnlichen Sinne zu verstehen, er bedeutet allgemeiner «Lehrsatz, Regel, Richtsatz»[17]). Diese Eigentümlichkeit unseres Stückes hat Yvonne Rokseth (Publ. de la société française de musicologie, première série, t. V, 1930, introduction p. XVII) zu einer Reihe von Folgerungen geführt, die sich durch den neuen, bisher nicht erkannten Tatbestand als irrtümlich herausstellen. Der Contratenor der Takte 51—71 ist nicht das Endstück eines ausgedehnteren Themas, sondern (allerdings in verkürzten Werten) der ganze Cf. Was vorangeht, ist dieselbe Melodie von vorne nach hinten. Und die Motette aus Glarean ist nicht ein kleines Fragment einer «secunda pars», sondern die dazu gehörige «prima pars». Die Identifizierung von Nr. 15 und Nr. 56 der Sicherschen Orgeltabulatur hat endlich Licht gebracht in das bis anhin unklare Verhältnis der beiden von Obrecht bekannten Parce Domine Kompositionen.

Die «secunda pars» ist übertragen von Joh. Wolf, Obrecht Wereldelijke Werken, Nr. 27, S. 79. Wie für die zweite Hälfte von Nr. 15 so ist es auch hier möglich, dass Einzelnes, z. B. die verkürzte Cf Stimme (T 51—71), später hinzugefügt worden ist.

Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 14 Bass erste Note e, T 15 Alt Sechzehntelpause statt der ersten Note.

57. Heinrich Isaac. Parce domine.

fo 58 r, dreistimmig, 34 T, Schluss A—a—a'.

Vgl. dazu Nr. 102.

58. (Josquin des Prés). Tribulatio et angustia.

fo 58 v/59 r, vierstimmig, 58 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Eitner): Tribulatio et angustia invenerunt me. Quia mandata tua meditatio mea est, tribulationem et dolorem inveni, et nomen domini invocavi.

Vorlagen:

Joh. Ott, Novum et insigne opus musicum, 1537, Nr. 55.

Montanus, Tertia pars magni operis musici, 1559, Nr. 5 (nach beiden veröffentlicht von Robert Eitner, J. d. P. ausgewählte Kompositionen, Publ. älterer prakt. und theor. Musikwerke, VI, S. 62).

In der Gesamtausgabe ist die Motette bisher nicht erschienen.

[17] Vgl. Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde I, S. 426 f.

59. Anonym. Ex(s)ultet celum (k).

fo 59 v/60 r, dreistimmig, 47 Takte, Schluss A—a—c′.

Text (nach Wackernagel I, Nr. 200, S. 130):

Exsultet caelum laudibus,
Resultet terra gaudiis:
Apostolorum gloriam
Sacra canunt solemnia.

(Erste von sechs Strophen — Hymnus de Apostolis.)

Im Antiphonale steht der Hymnus mit einem etwas veränderten Text (Exsultet orbis gaudiis, Coelum resultet laudibus: Apostolorum gloriam Tellus et astra concinunt). Keine der drei Melodien (hypophrygisch und dorisch) stimmen mit unserm Cf (a hypophrygisch) überein. Er liegt in lauter Breven im Tenor. Die Oberstimme ist ein ausgezierter Lauf, während der Bass mit dem Tenor meist den gleichen Rhythmus einhält.

60. Anonym. Christe sanctorum decus I (k).

fo 60 v/61 r, vierstimmig, 59 Takte, Schluss A—e—a—a′.

Text (nach Antiphonale):

Christe, sanctorum decus Angelorum,
Gentis humanae sator ac redemptor,
Coelitum nobis tribuas beatas
Scandere sedes.

(Erste von sechs Strophen — Hymnus in Dedicatione S. Michaelis Archangeli, 29. September.)

Die Melodie bei Sicher (a hypophrygisch, in lauter Breven im Tenor) und die heutige im Antiphonale (dorisch) sind miteinander nicht verwandt. Reich koloriert im Sicherschen Satz ist vor allem die Oberstimme.

61. Anonym. Christe sanctorum decus II (k).

fo 61 r, vierstimmig, 36 Takte, Schluss fünfstimmig A—a—c′—e′—a′.

Der Textanfang befindet sich nur im Register, der Satz selbst ist unbezeichnet. Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 60.

Alt und Tenor sind in der Tabulatur vertauscht. Derselbe Cf wie in Nr. 60 liegt in gleichmässigem Rhythmus (fast nur Semibreven) im Tenor. Im übrigen haben die beiden Sätze nichts miteinander zu tun. Im Unterschied zu Nr. 60 sind hier nur wenige schematische Auszierungen in der Oberstimme. Nr. 61 scheint die wenig veränderte Übertragung eines Vokalsatzes zu sein, während Nr. 60 eine orgelmässige Bearbeitung eines solchen oder möglicherweise sogar eine originale Orgelkomposition darstellt.

62. Anonym. Veni creator I (?).

fo 61 v, vierstimmig, 40 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Das Stück trägt zwar die Überschrift »Himnus qui paracletus Veni creator», eine Verwandtschaft mit der Veni creator Melodie kann ich aber nicht feststellen. Der Cf liegt im Quartcanon zwischen Tenor und Bass.

63. Anonym. Veni creator II.

fo 61 v/62 r, vierstimmig, 30 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Antiphonale):

Veni creator spiritus,
Mentes tuorum visita:
Imple superna gratia
Quae tu creasti pectora.

(Erste von sieben Strophen — Hymnus in Festo Pentecostes.)

Die heute gesungene Melodie kann, allerdings recht frei, ungefähr im Tenor erkannt werden. Am Schluss des Satzes folgt die Notiz «Finis accende sequitur adhuc alius himnus». Sie bezieht sich offenbar auf die vierte Strophe («Accende lumen sensibus»)[18].

64. Anonym. Veni creator III.

fo 62 r, vierstimmig, 30 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Vgl. Nr. 63.

Die Melodie liegt anfänglich im Bass. Später ist sie nicht mehr deutlich zu verfolgen.

65. Anonym. Pange lingua I.

fo 62 v, vierstimmig, 36 Takte, Schluss A—e—a—e′.

Text (nach Antiphonale):

Pange lingua gloriosi
Corporis mysterium
Sanguinisque pretiosi,
Quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi
Rex effudit gentium.

(Erste von sechs Strophen — Hymnus in Festo Ss. Corporis Christi.)

Die beiden Mittelstimmen sind in der Tabulatur offensichtlich vertauscht. Die Melodie liegt im Diskant und entspricht im ganzen der heute gesungenen. Zweimal («Quem *in* mundi» und «Rex *ef*fudit», Sicher T 20 und 30) steigt sie in der Tabulatur ins c″, heute bloss ins h′ hinauf. Mit Ausnahme zweier Zwischenkadenzen (T 14 und 23) ist der Satz nicht koloriert und wohl die Übertragung einer Vokalvorlage.

66. Anonym. Pange lingua II.

fo 62 v/63 r, vierstimmig, 48 Takte, Schluss fünfstimmig A—c—e—c′—e′.

Vgl. Text und Anmerkung zu Nr. 65.
Adolf Thürlings bemerkt in seiner Übertragung[19] zu diesem Stück, das in der Tabulatur keine Überschrift trägt, es sei eine zweite Strophe zum Pange lingua.

---

[18] Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).
[19] Handschriftlich Univ. Bibl. Basel, kr VI 613.

Tatsächlich lässt sich im Tenor die Pange lingua Melodie, allerdings mit Veränderungen und in Abschnitte zerteilt, erkennen. Im übrigen haben Nr.65 und 66 nichts miteinander zu tun.

67. Anonym. Ut queant laxis I.

fo 63 r/63 v, vierstimmig, 33 Takte, Schluss A—e—a—e′.

Text (nach Antiphonale):

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum,
Sancte Johannes.

(Erste von fünf Strophen — Hymnus in Nativitate S. Johannis Baptistae, 24. Juni.)

Nicht die durch die Solmisation bekannte dorische, sondern die phrygische Melodie liegt als Cf im Diskant.

Vgl. Nr. 144.

68. Jakob Obrecht. Mamenche vel mabuche.

fo 64 r, vierstimmig, 48 Takte, Schluss e—e—h—e′.

Der Name Obrecht ist mit Hilfe eines Notenrätsels geschrieben: «Ob-re (als Brevisnote)-cht». Das Stück ist zweifellos die kaum veränderte Übertragung eines Vokalsatzes. Da bis jetzt weder eine Vorlage noch ein vollständiger Liedtext nachzuweisen ist, haben wir vorläufig ein Unicum vor uns.

Übertragung bei Joh. Wolf, Obrecht Wereldelijke Werken, Nr. 23, S. 71.
Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 15/16 Tenor überträgt Wolf richtig eine Oktave höher als im Original, T 26 Bass erste Note e, T 32 Alt Rhythmus Semiminima-Pause — Semiminima — Minima — Semibrevis.

69. Jakob Obrecht. Ic ret my not spacieren.

fo 64 v, vierstimmig, 51 Takte, Schluss A—a—e′—a′.

Der Satz ist wie der vorhergehende vorderhand Unicum. Weder eine Vorlage noch ein vollständiger Liedertext sind bisher beizubringen. Zum Text vgl. Wolf, Obrecht Werke, Revisionsbericht S. XXIV f. Wolf macht dort die Mitteilung, in der einst Hoffmann von Fallersleben gehörigen Berliner Handschrift germ. oct. 185 fo 65 v finde sich bei «Een liedekijn wil ic singhen» die Angabe «dit is die wyse Ick reet my wt spacieren al in dat groene wolt daer vandic» und verweist auf Hoffmann von Fallersleben, Niederdeutsche geistliche Lieder des XV. Jahrhunderts, Hannover 1854, Nr. 95. Nach dieser Version gibt Wolf den Textanfang «my wt», während bei Sicher deutlich «my not» zu lesen ist. Die transponiert phrygische Melodie (a mit b) liegt im Tenor. Die drei Oberstimmen haben alle mit Ausnahme eines einzigen Tones im Diskant (T 26 b′) denselben Umfang (f—a′) und bilden häufig Stimmkreuzungen. Das Stück beginnt auf-

taktig (Diskant und Bass gleichzeitig) mit Semibrevispausen am Anfang. Vielleicht sind sie ein Zeichen, dass noch eine fünfte Stimme dazu gehört.

Übertragung bei Joh. Wolf, Obrecht, Wereldelijke Werken, Nr. 32, S. 69. Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 11 Bass zweite Note c, T 14 Alt erste zwei Noten eher zwei Semiminimen mit einer bei Sicher fehlenden Minimen-Pause davor, T 20 Alt erste Note eher Semiminima mit Semiminimen-Pause davor, die bei Sicher fehlt, T 41 Alt erste Note f, T 42 Alt zweite Note c'.

70. Johannes (?). Zela zons plus («Cela sans plus»).

fo 65 r, vierstimmig, 47 Takte, Schluss c—c—g—c'.

Text (nach Florenz XIX 176, abgedruckt von Joh. Wolf, Obrecht Wereldelijke Werken, S. XVIII):

Cela sant plus et puis ola
ien tabregiera bella de bon reban
ietes mon cor hors de vous prison
sela sans plus et puis ola.

(Leider ist nur diese stark verderbte Fassung bekannt.)

Vgl. über das Lied Otto Gombosi, Jakob Obrecht, S. 75 ff. Es ist unsicher, welcher Komponist mit «Johannes» gemeint ist. Gombosi erwähnt eine Bearbeitung des Johannes Japart (Florenz XIX. 59, fo 111 v), die möglicherweise die Vorlage unseres Tabulatursatzes bildet. Ein fünfstimmiges «Cela sans plus» mit gleichem Cf im Tenor (dritte Stimme) von Johannes Cardinalis de Medicis (Papa Leo Decimus) befindet sich u. a. in Basel, Univ. Bibl. F X 1—4 Nr. 105 und Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 203 (Vgl. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 39 ff., wo der Satz nach Cod. Pernner, Regensburg, veröffentlicht ist). In unserm Tabulatursatz, der zweifellos die kaum veränderte Eintragung eines Vokalsatzes darstellt, liegt der Cf im Oktavcanon zwischen Diskant und Tenor (der Diskant geht zwei Takte voraus), der nur in den Zwischenkadenzen nicht streng eingehalten wird. Die Melodie ist transponiert mixolydisch (in c mit b). Der Cf stimmt überein mit Obrecht (Wereldelijke Werken Nr. 5, S. 12, dort im Tenor). Der ganze Satz ist verwandt mit Colinet de Lannoy, der, eine Quinte höher, abgedruckt ist von Wolf, Obrecht Werke, a. a. O. S. 83 (Diskant und Tenor stimmen sozusagen wörtlich überein, Alt und Bass nur in gelegentlichen Anklängen).

71. Matthäus Pipelare. Hic est vere martir.

fo 65 v/66 r, vierstimmig, 63 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Text (aus «Processionale monasticum, ad usum congregationis gallicae ordinis Sancti Benedicti», S. 218):[20]

[20] Solesmes 1893. — Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel). Text und Melodie befinden sich auch in «Responsoria et Antiphonae quae dominicis diebus ... cantari debent», S. 151, vgl. S. 70 Nr. 11 und Anm.[4].

Hic est vere martyr qui pro Christi nomine sanguinem suum fudit.
Qui minas iudicum non timuit nec terrenae dignitatis gloriam quaesiuit, sed ad coelestia regna pervenit.
(Versus) Iustum deduxit dominus per vias rectas et ostendit illi regnum Dei.

(In festo unius Martyris ad Processionem Responsorium.)

Dieser Text dürfte zum Tabulatursatz gehören, der zweifellos die kaum veränderte Eintragung einer Motette darstellt. Musikalisch jedoch besteht kein Zusammenhang zwischen dem Prozessionsresponsorium und dem Satz von Pipelare. Der Cf verläuft im Quartcanon zwischen Tenor und Bass, der Bass geht um eine Brevis voraus. Eine Motette über den gleichen Text ist von Palestrina bekannt (Gesamtausgabe, Bd. V, S. 92). Sie hat aber weder mit der gregorianischen Melodie noch mit Pipelare Verwandtschaft.

72. Nicolaus Craen. Mins lefkins pruyn oghen.

fo 66 r, vierstimmig, 29 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Text (nach R. Lenaerts, Het Nederlands Polifonies Lied in de zestiende eeuw, 1933, S. 70):

Myns liefkins bruun ooghen
ende haren lachende mont,
die doen my pyne doeghen
in alder stont.
Daer ic haer zien noch spreken niet en mach,
dat claeghe ic Gode en mijnen ooghen.
Ic ben bedroghen.

Der Tabulatursatz mit dem Cf im Tenor ist bestimmt die kaum veränderte Eintragung einer vokalen Vorlage. Lenaerts a. a. O. nennt fünf mehrstimmige Fassungen des Liedes aus dem 16. Jahrhundert: Tielmann Susato, vierstimmig (Van Duyse, Het ierste Muzyckboexken van T. S., 1908, Nr. 9); Swillaert (Souliaert), vierstimmig, Susato Nr. 12; Jorius Vender, sechsstimmig, Benedictus, fünfstimmig, beide Selectissimae Cantiones, Kriesstein, 1540; Joan Zacheus, vierstimmig (Tijdst. N. M. III, 73). Vender und Benedictus sind von Lenaerts veröffentlicht (Muziekbijlage S. [30] und [35]). Craen als ältere, vielleicht noch dem ausgehenden 15. Jahrhundert angehörende Bearbeitung desselben Cf wird von ihm nicht erwähnt. Am Ende des Satzes folgt in der Tabulatur die Bemerkung «Alio libro habeo super trium per alios componistas». Wieder der leider nicht erhaltene «alius liber». Vgl. auch Joh. Wolf, 25 driestemmige Oud Nederlandsche Liederen volgens het hs. Add. Mss. 35087 uit het British Museum (1910), bl. 6.

73. Matthäus Pipelare. Vray dieu damor («Vray dieu d'amours»).

fo 66 v, vierstimmig, 55 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Originalvorlage: Fridolin Sicher Liederbuch (St. Gallen 461) S. 56/57, Neuausgabe Schott 2439/40, S. 66 (anonym).

Mit Ausnahme unwichtiger Abweichungen ist der Tabulatursatz die wörtliche Übertragung der Vorlage. Der Diskant ist gleich dem Tenor von Nr. 92 (Johann Sthokem, «Porquoy iene puis dire»). Die Übereinstimmung ist keine wörtliche, aber deutlich zu erkennende. Ein dreistimmiges «Vray dieu d'amours» von Antoine Brumel geht im Sicherschen Liederbuch unmittelbar voran (S. 54/55). Es hat jedoch thematisch mit unserm Satz nichts zu tun.

74. Matthäus Pipelare. Vray dieu güel secunda pars Recordamini.

fo 67 r, vierstimmig, 53 Takte, Schluss g—g—d′—g′.

Die beiden Mittelstimmen sind in der Tabulatur vertauscht (vgl. S. 54). Die Überschrift vermag ich vorderhand nicht zu erklären. Der Cf des Satzes liegt gleichzeitig im Diskant und Tenor. Beide Stimmen sind imitierend geführt, ohne einen strengen Canon zu bilden.

75. Andreas Busnois. On est bien maldi pour amor trop.

fo 67 v/68 r, vierstimmig, 57 Takte, Schluss c—g—c′—c′.

Der Cf liegt im Tenor mit Nachahmungen in den übrigen Stimmen. Der Autor ist einer der ältesten Komponisten der in der Tabulatur vertretenen. Altertümliche Unterterz-Kadenzen (Alt T 10/11, T 49/50, Diskant T 20/21) brauchen deshalb nicht besonders aufzufallen.

76. Anonym. Da pacem Domine in diebus I.

fo 68 r, vierstimmig, 33 Takte, Schluss d—d—a—d′.

Text (nach Cantuale, Vesper-en Lofboek, Utrecht 1917, Nr. 51, S. 267):
Da pacem Domine in diebus nostris, quia non est alius, qui pugnet pro nobis nisi Tu, Deus noster.

Der dorische Cf liegt, in kleine Stücke aufgelöst, im Tenor. Die übrigen Stimmen sind thematisch stark von ihm durchsetzt. Der Satz ist unkoloriert und wahrscheinlich die kaum veränderte Eintragung einer vokalen Vorlage.

Drei Orgelbearbeitungen desselben Cf, der in den Niederlanden heute noch gesungen wird, finden wir bei Arnolt Schlick, «Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein . . .», Mainz 1511 (Neuausgabe Harms, Ugrino-Klecken, jetzt Bärenreiter Ausgabe 675). Hier erscheint der Cf als zusammenhängende Melodie von lauter Breven, im ersten dreistimmigen Satz im Diskant (S. 35), im zweiten vierstimmigen im Tenor (S. 36) und im dritten vierstimmigen im Bass (S. 37). Die Cantus firmi bei Schlick und bei Sicher sind abgesehen von der rhythmischen Gestalt auch melodisch nicht ganz identisch. Schlick erreicht (wie Cantuale) als höchsten Melodieton c′ (z. B. zweite Fassung T 26), während Sicher nur bis zum b (T 19) hinaufsteigt. Über den gemeinsamen Cf hinaus besteht zwischen Schlick und Sicher keine weitere Verwandtschaft.

Vgl. No. 130.

77. Anonym. Zela sans plus non susipias («Cela sans plus non sufi pas» (k).

fo 68 v, vierstimmig, 47 Takte, Schluss c—c—g—c′.

Originalvorlage: Ottaviano dei Petrucci, Odhecaton, fo 26 v (anonym).

Die Intavolierung stimmt mit der Vorlage überein, abgesehen von einigen Diminutionen und Auszierungen, vor allem an den Kadenzen (so T 20 und 45). In der Schlusskadenz fällt in der Tabulatur die altertümliche Erhöhung des Leittons zur Tonikaquinte (fis-g) im Alt auf (vgl. Nr. 50).

Die Melodien von Nr. 70 und 77 sind nicht übereinstimmend, — wie auch die Textanfänge verschieden lauten — ja, sie haben sogar nur eine entfernte Ver-

wandtschaft. Nr. 70 ist transponiert mixolydisch (c mit b), 77 transponiert dorisch (c mit b und es, das es allerdings bisweilen erhöht). Dennoch sind die zwei Sätze einander in ihrer Struktur ähnlich. Sie haben die gleiche Länge, in beiden ist der Cf im Oktavcanon zwischen Diskant und Tenor geführt, der nur in den Zwischenkadenzen nicht genau eingehalten wird. Im Gegensatz zu Nr. 70 geht in Nr. 77 der Tenor zwei Takte voran.

78. (Loyset Compère). Nunc franc archier Arsier («Ung franc archier»).

fo 69 r, vierstimmig, 49 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Originalvorlage: Petrucci, Odhecaton, fo 30 v (Compère).

Mit Ausnahme unwichtiger Varianten sind Original und der nicht ausgezierte Tabulatursatz miteinander identisch. Der Cf liegt im Quintcanon zwischen Diskant und Alt. Die Vorlage hat b (im Alt b und es) vorgezeichnet. Das nach g aufsteigende f ist in der Tabulatur fast regelmässig, im Odhecaton nirgends, zu fis erhöht.

79. Anonym. Ave Maria gratia.

fo 69 v/70 r, vierstimmig, 74 Takte, Schluss c—g—c′—e′.

Der Tenor rezitiert im ersten Teil ausschliesslich auf g, mit T 33 wird er melodisch lebhafter. Die unkolorierte Intavolierung ist bestimmt die kaum veränderte Übertragung einer Motette. Vgl. Nr. 109 und 116. Zwischen den drei Ave Maria sehe ich keine Ähnlichkeit.

80. Anonym. Verlangen thut umb geben mich.

fo 70 r/70 v, vierstimmig, 33 Takte, Schluss e—e—h—e′.

Die phrygische Melodie liegt im Tenor. Das Stück ist unkoloriert und ohne Zweifel die getreue Eintragung eines Liedsatzes.

81. Anonym. Sparge fidelibus tuis verbum.

fo 70 v/71 r, vierstimmig, 70 Takte, Schluss c—g—c′—e′.

Offensichtlich die kaum veränderte Eintragung einer Motette.

82. Anonym. Liebs maitli gůt.

fo 71 r, vierstimmig, 24 Takte, Schluss A—e—c′—e′.

Ein kurzer partiturmässig eingetragener Liedsatz mit der phrygischen Melodie im Tenor. Der Textanfang könnte vielleicht auf die Schweiz hinweisen.

83. Heinrich Isaac. In gottes namen I.

fo 71 v/72 r, vierstimmig, 54 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

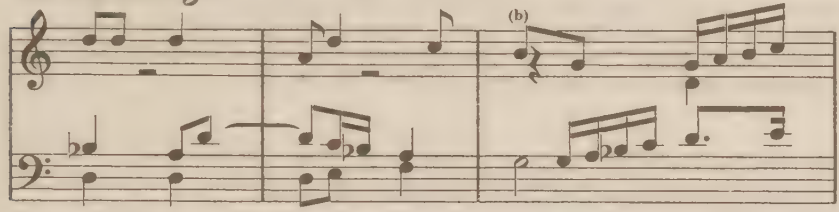
Text (nach Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, A 11, S. 14):

In Gottes namen faren wir, seiner genaden begeren wir,
das helff uns die Gottes krafft und das heilige grab,
do Gott selber inne lag. Kyrieleys, Christeleys,
das helff uns der heylig geyst und die war Gottes stym,
das wir frölich farn von hyn. Kyrieleis.

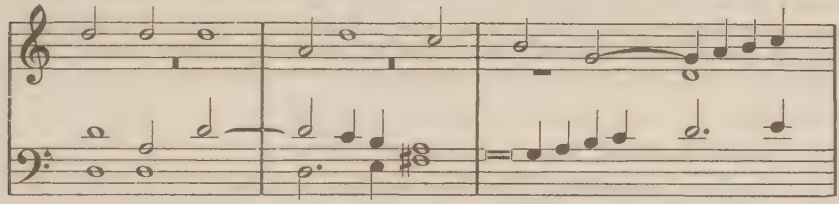
Vorlage: Isaac Werke a. a. O. (Das Lied ist in Facsimile und Übertragung veröffentlicht bei Guido Adler, Handbuch, 2. Aufl. 1929, I 320 ff. Das Original im Besitz der preussischen Staatsbibl. Berlin hat am obern Rand den Vermerk «H. Isaac de manu sua», ist also Autograph.)

Die Intavolierung ist nicht koloriert und im ganzen originalgetreu, erhält aber durch die häufige Erniedrigung des h zu b harmonisch eine andere Färbung. Man stelle gleich am Anfang die T 3—5 in den beiden Versionen einander gegenüber:

Sicher (Brevis = 𝅗𝅥)

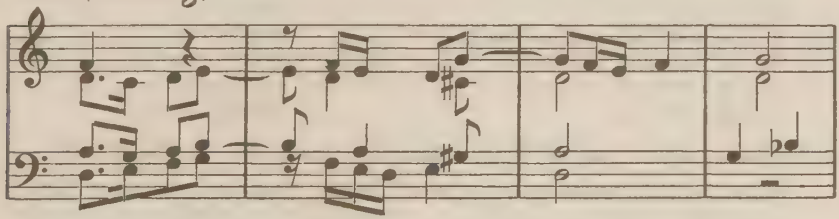


Wolf (Brevis = 𝅜)

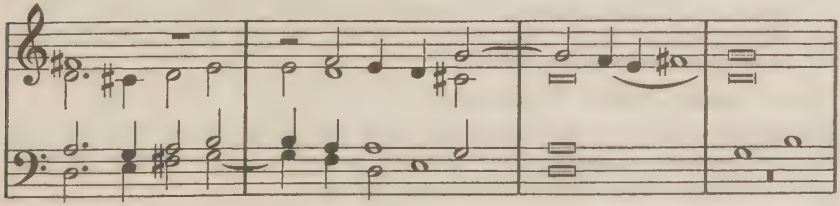


Auffallend sind einige Härten im Tabulatursatz. Die Kadenzen in T 28—31 mit dem altertümlichen Leitton vor der Quinte bei Sicher verlaufen in der vokalen Version bedeutend reibungsloser:

Sicher (Brevis = 𝅗𝅥)



Wolf (Brevis = 𝅜)



In den Anfangszeilen lässt sich das alte Wallfahrtslied bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen. Nach Böhme (Altdt. Liederbuch Nr. 568, S. 677) erscheint der Textanfang erstmals im Tristan des Gottfried von Strassburg (um 1215), Vers 11536 ff. «mit hôher stimme huobens an unde sungen einez und zwir: in gotes namen varen wir». Der vollständige Text ist aus dem Jahre 1422 bekannt (Vgl. Bäumker I, Nr. 295, S. 572 und Jos. Müller-Blattau in Festschrift Max Schneider, 1935, S. 65). Luther hat der Melodie die Worte «Dies sind die heilgen zehn Gebott» (Erfurter Enchiridion 1524) unterlegt, mit denen sie im Protestantismus weiterlebte (vgl. Zahn I, 1951—55).

Isaac hat den Cf, der hier in der zweiten Stimme liegt, ein zweites Mal vierstimmig gesetzt (vgl. Nr. 132). Einen vierstimmigen Satz mit der Melodie im Tenor von Heinrich Finck (aus Formschneider 1536, Nr. 2) teilt Liliencron mit (Deutsches Leben im Volkslied um 1530, Nr. 135, S. 383).

84. H(err?) B(urkhard?) v(on) Rischach C. H. Was wers das (?).

fo 72 r, vierstimmig, 39 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Im Register ist das Stück mit «Was wers das Riscach» bezeichnet. Die drei ersten Worte sind möglicherweise der Textanfang. Vermutlich haben wir es mit einem Liedsatz eines bisher unbekannten Komponisten (vgl. dazu Seite 64) zu tun. Die dorische Melodie liegt im Tenor. Am Schlusse folgen in der Tabulatur die Takte 23—28 ein zweites Mal in veränderter Fassung.

85. (Josquin des Prés). Mente tota muteta.

fo 72 v/73 r, vierstimmig, 100 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Das Stück ist der fünfte Teil einer grossangelegten siebenteiligen Motette mit folgenden Textanfängen:

Vultum tuum deprecabuntur	prima pars
Sancta Dei Genitrix, Virgo semper Maria	secunda pars
Intemerata virgo	tertia pars
O Maria nullam tam gravem	quarta pars
Mente tota tibi supplicamus	quinta pars
Ora pro nobis sine termino	sexta pars
Christe, Fili Dei	septima pars

Text (nach Smijers, Josquin Werke, Motetten, Bundel IV, Nr. 24, S. 125):

> Mente tota tibi supplicamus, ut sicut Filio tuo Domino nostro Jesu Christo aliquando displicuimus, modo vice versa immutatis moribus per te usque in finem ei complaceamus. Preces nostras, virgo mirabilis, ideo ne despicias, quia ore indigno nomen sanctum tuum invocare praesumimus. Sancta Maria, ora pro nobis, Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis. Sancta virgo virginum, intercede pro nobis.

Vorlage: Smijers, Josquin Werke, a. a. O.

Der Tabulatursatz ist nicht verziert und stellt mit geringfügigen Abweichungen die partiturmässige Eintragung der Vokalvorlage dar. In der Josquin Ausgabe steht die Motette eine Quarte höher in g (mit b).

86. (Pierre de la Rue.) Troplus secret.

fo 73 v/74 r, vierstimmig, 55 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Originalvorlage: Basel, Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 108 (Pirson und pe De la — als Note — rue).

Das Original steht eine Quarte tiefer in d. Der Tabulatursatz ist partiturmässig eingetragen und mit der Vorlage im ganzen identisch.

87. Anonym. Allein on End.

fo 74 r, vierstimmig, 40 Takte, Schluss F—f—c′—f′.

Die unverzierte Übertragung eines Liedsatzes, dessen Original ich nicht nachweisen kann. Die hypojonische Melodie (in f mit b) liegt wie gewöhnlich im Tenor.

88. Heinrich Isaac. Sub tuum praesidium.

fo 74 v/75 r, vierstimmig, 64 Takte, Schluss A—a—e′—a′.

Mit der für die Datierung der Handschrift wichtigen Notiz «Ex petic(i)one Magistri Martini Vogelmayer Organista tunc temporis Constantie» (vgl. S. 48).

Text (nach Antiphonale):

Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei Genitrix: nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus: sed a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta.
(Antiphona ad Completorium, officium parvum B. M. V. extra Adventum).

Übertragung bei Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 9, S. 229. Da die Melodie unserer Motette (am deutlichsten im Diskant mit vielen Nachahmungen im Tenor) von derjenigen im Antiphonale durchaus verschieden ist, ist es ungewiss, ob tatsächlich die oben angeführte Antiphone unserm Stück zugrunde liegt. Jedenfalls ist es aber nicht «das einzige reine Orgelwerk, das von Isaac überliefert scheint», wie Wolf annimmt (er teilt es unter dem Titel «Ricercar» mit), sondern die kaum veränderte Eintragung einer Motette. Dafür spricht einerseits der von Wolf nicht beachtete Textanfang am Ende des Satzes («Finis sub tuum praesidium»), andererseits die Struktur, die das normale Bild einer Motette darstellt und mit Ausnahme einer kleinen Floskel im Bass (T 37) keine spezifisch orgelmässigen Züge aufweist.

89. (Jean Japart). Lenziota mia («Nenciozza mia»).

fo 75 r, vierstimmig, 42 Takte, Schluss F—f—c′—f′.

Originalvorlagen:

Petrucci, Odhecaton, fo 9 v (danach veröffentlicht von Arnold Schering, Musikgeschichte in Beispielen, Nr. 67, S. 66).
Fridolin Sicher Liederbuch (St. Gallen 461), S. 60/61 (Neuausgabe Schott 2439/40, S. 70, dort mit der ungenauen Lesung der Anfangsworte «Ve mozza mia»), beide Quellen mit Japart als Komponisten.

Der Tabulatursatz ist nicht koloriert, sondern mit unwesentlichen Varianten originalgetreu eingetragen. Das Stück liegt sehr tief und ereicht im Bass (T 40)

einmal das tiefe E. Da Sichers Orgel wie die meisten Instrumente von damals nicht über diesen Ton verfügte, ist die Stimme im ganzen Takt eine Oktave höher gelegt.

90. (Pierre de la Rue). Porquoy non.

fo 75 v/76 r, vierstimmig, 67 Takte, Schluss F—f—c′—f′.

Text (nach Blume, Das Chorwerk, Kallmeyer, Heft 3, Nr. 11, S. 29):

Pourquoy non ne suis-je morir,
pourquoy non ne dois-je guerir
la fin de ma dolente vie,
quand j'aime qui ne m'aime pas,
et sers sans guerdon acquerir.

Originalvorlagen:

Petrucci, Odhecaton, fo 17 v (Pe de larue).
Basel, Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 110 (Pirson).

Blume a. a. O. veröffentlicht die Chanson nach Maldeghems «Trésor musical» einen Ton höher in g.

Der Tabulatursatz ist die sozusagen getreue Eintragung der Vokalvorlage. Als seltener, in der Tabulatur einziger Fall, sei das Vorkommen eines Gis in der Bedeutung von As (T 34 im Bass) registriert. In den beiden Vorlagen ist das A in normaler Weise durch ein vorangestelltes b um einen Halbton erniedrigt.

91. Anonym. Nisi tu Domine.

fo 76 r, vierstimmig, 37 Takte, Schluss G—d—g—g′.

Text (nach Erhart Oeglin, Liederbuch):

Nisi tu, Domine, servabis nos, in vanum vigilent oculi nostri (Psalm 126).

Originalvorlagen:

Erhart Oeglin, Liederbuch (Neudruck von Eitner, Publ., Bd. 9, S. 83).
München, Mus. Ms. 1516, Nr. 168 (nach Eitner a. a. O.).

Mit Ausnahme zweier Auszierungen in T 1 (Alt) und T 15 (Diskant) ist der Tabulatursatz die getreue Übertragung der Vokalvorlage. Der Cf liegt im Quintcanon zwischen Tenor und Bass.

92. (Jo Stockem). Por quoy ieno puis dire.

fo 76 v/78 r[21], vierstimmig, 74 Takte, Schluss F—f—c′—f′.

Originalvorlage: Petrucci, Odhecaton, fo 18 v (Jo Sthokem).

Obschon der Tabulatursatz unkoloriert ist, stimmt er mit der Vorlage nicht wörtlich überein. Den grössten Teil des Stückes hindurch zeigt Sicher eine eigentümliche Verschiebung aller Stimmen um einen halben Takt. Sie tritt in den einzelnen Stimmen nicht gleichzeitig ein, sondern im Diskant T 4 zweite Hälfte, im Alt T 8 zweite Hälfte, im Tenor bei dessen Einsatz T 10 erste Hälfte, im Bass T 6 zweite Hälfte. Der Alt verschiebt sich nochmals um einen halben

[21] Zur Foliierung vgl. S. 46.

Takt in T 54 erste Hälfte, was aber drei Takte später wieder ausgeglichen wird. Die anfänglichen Verschiebungen werden vor Beginn des Dreierrhythmus in T 70 aufgehoben. Die Verschiebungen ziehen naturgemäss in den beiden Versionen einige Varianten mit sich. Indes ist es ohne weitere Parallelen nicht leicht möglich, die richtige Fassung herauszuschälen. Beide Fassungen, sowohl Odhecaton als auch Sicher, sind fehlerhaft. Besonders unklar sind der Anfang (T 1—10) und die Takte 52—70, während der Rest annähernd übereinstimmt. Dass sich Sicher mit seiner Eintragung selbst nicht wohl fühlte, beweist eine zweite Notierungsweise der ersten zehn Takte, die er am Schluss anfügt. Sie unterscheidet sich von der ersten dadurch, dass der Alt die Verschiebung zugleich mit dem Diskant in T 4 zweite Hälfte mitmacht, vermag aber auch nicht restlos zu überzeugen. Der Tenor entspricht dem Diskant von Nr. 73 (Pipelare, «Vray dieu d'amours»).

93. (Loyset) Compère. Propter gravamen.

fo 78 v—79 r, vierstimmig.

Propter gravamen, prima pars,	fo 78 v/77 r[22],	63 Takte,	Schluss	d—d—f—d'
Succurre nobis, secunda pars,	fo 77 r/77 v,	68 »	»	d—d—d—a—d' (fünfstimmig)
Et subveni, tertia pars,	fo 77 v/79 r,	57 »	»	d—d—a—d'.

Originalvorlage: Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 10 v/11 r[23].

94. (Heinrich Isaac). Die zechen Gbot (Decem praecepta).

fo 79 r, vierstimmig, 30 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Baumann, M d L, Nr. 2, S. 2):

Suesser vatter, herre got,
vergleich das wir erkhennen dy zechen pott,
das mirs mit worten werchen allczeyt laysten
aus rechter lieb mit ganczer begir
so wernn mir salig und rain.

Vorlage: Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 37, S. 106 («Suesser Vatter»).

Vgl. zu diesem Liede Baumann Nr. 2, S. 4. Er unterscheidet zwei Melodie-Typen. Dem zweiten gehören ausser der Sicherschen, die Baumann nicht bekannt ist, zwei Intavolierungen von Kleber an (fo 108 r, vierstimmig, X B O T. Decem precepta. In Sol, H. Jsaac, und fo 109 r, dreistimmig, trium in sol non colloratum, D(ecem) P(raecepta) T(rium), beide veröffentlicht von Wolf, a. a. O. G 3/4, S. 136/37). Sicher ist mit geringfügigen Abweichungen die partiturgetreue Übertragung der Vokalvorlage. In T 6—9 fehlt in der Tabulatur irrtümlicherweise der Oktavstrich im Tenor; T 17 dritte Note im Tenor muss wohl f statt fis, T 18 erste Note im Alt muss g statt a heissen.

Über das Lied und seine Melodien, deren älteste Fassung im 15. Jahrhundert nachgewiesen werden kann, vgl. auch Bäumker I, Nr. 176, S. 420, Böhme Nr. 621, S. 730, Erk-Böhme III, S. 710. Der Luthersche Text «Dies sind die heilgen zehn Gebot» gehört zur Melodie «In Gottes Namen fahren wir» (vgl. Nr. 83).

---

[22] Zur Foliierung vgl. S. 46.
[23] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

Übertragung bei Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 12, S. 232.
Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 28 Diskant Rhythmus Minima punktiert — Semiminima — Minima — Minima.

95. (Alexander) Agricola. D. Jenay dueul.

prima pars fo 79 v/80 r, vierstimmig, 57 Takte, Schluss d—d—d—a—d′ (fünfstimmig)

secunda pars fo 80 r, » 35 » » d—d—a—a—d′ (fünfstimmig).

Originalvorlagen:

Petrucci, Odhecaton, fo 42 v.
Regensburg, Cod. Pernner[24].
Rom, Hs. Archiv St. Peter[24].

Das D. in der Überschrift bezieht sich wohl auf die Tonart. Die Vokalvorlage ist partiturmässig in die Tabulatur eingetragen. Der Schluss des ersten Teils ist in der Vorlage um einen Takt länger: während Diskant, Tenor und Bass liegen bleiben, macht der Alt die Bewegung d a (Semibreven) d (Brevis). In der Tabulatur ist diese Erweiterung durch ein a unter und neben dem d des Alts ungenau angedeutet. Ein weiterer auffallender Unterschied betrifft die Versetzungszeichen. In der Vorlage hat nur der Bass ein b vorgezeichnet, die übrigen Stimmen sind ohne Versetzungszeichen; in der Tabulatur kommen in allen Stimmen häufig sowohl Erhöhungen wie auch Erniedrigungen vor (vgl. dazu S. 58 ff.).

96. Anonym. Praeambulum super d.

fo 80 r, vierstimmig, 10 Takte, Schluss d—d—a—a.

Das kurze Sätzchen ist vielleicht das Werk Sichers.

97. Josquin des Prés. Virgo prudentissima.

fo 80 v/81 r, vierstimmig, 73 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Aegidius Tschudi):

Virgo prudentissima quo progrederis quasi aurora valde rutilans filia Syon, tota formosa et suavis es, pulchra ut luna, electa ut sol.

Originalvorlagen:

Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 8 (Eitner, Bibliographie S. 524), Josquin.
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), N. 99, Diskant und Alt, Josquin.
München, Univ. Bibl. Mscr. 324 8°, fo 4 r (Tenor).
Johannes Ott, Novum et insigne opus musicum, 1537, Nr. 37, Heinrich Isaac (abgedruckt bei Ambros V, S. 327).
(Montanus, 1559 a, Nr. 24, Heinrich Isaac).

Smijers hat die Motette veröffentlicht: Josquin Werke, Motetten 1, S. 133, dazu im Anhang S. 174 die gregorianische Melodie. Der durch die obigen und eine

[24] Vgl. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 41 und 48.

Münchner Quelle (Univ. Bibl. Ms. 322—25) bezeugen Autorschaft Josquins steht eine Quelle mit Isaac gegenüber (Montanus als spätere erweiterte Auflage von Ott kann keinen selbständigen Quellenwert beanspruchen). Ausser der grössern Zahl der Quellen scheint mir der Stil eher auf Josquin als auf Isaac hinzuweisen. Auch Smijers nimmt Josquin als Autor der Motette an.

98. (Heinrich Isaac). Erkennen thu.

fo 81 r, vierstimmig, 29 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Georg Forster):

Erkennen thu mein traurigs gmüt
in dem dein güt gewaltig ist,
Dann zu dir stet hertz mut und sinn
von mir vorhin das wissen bist
Ob ich dich meid
durch argen neid,
mich etwas leidt
on willen mein,
jedoch sol sein
im hertzen unvergessen dein.

(Erste von drei Strophen.)

Originalvorlagen:

Georg Forster, «Ein außzug ... (1539 und 1543), Nr. 81, Heinrich Isaac.
Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 60 v/61 r, anonym.

Johannes Wolf veröffentlicht den Liedsatz nach Forster (Isaac Werke, DTOe XIV, 1, A 5, S. 6), die anonymen Fassungen bei Heer und Sicher sind ihm nicht bekannt. Die Intavolierung ist die partiturmässige Übertragung des Liedsatzes. Bei Forster springt der Alt im Schlussakkord in die Terz h, bei Heer und Sicher bleibt er auf der Quinte d liegen. Der Bass ist bei Sicher in T 13, sowie T 23 (von der zweiten Note an) und T 24 eine Oktave höher als in den Vorlagen, vielleicht zur bessern Greifbarkeit auf dem Instrument, vielleicht nur versehentlich. Ein Zeichen für die Wiederholung des Stollens (T 12) fehlt in der Tabulatur.

99. Anonym. Descendi in (h)ortum meum.

fo 81 v/82 r, vierstimmig.

Descendi (erster Teil) 60 Takte, Schluss c—c—g—c′.
Revertere (zweiter Teil) 31 » » c—g—c′—c′.

Text (nach Palestrina Gesamtausgabe, Bd. IV, Nr. 24, S. 66):

Descendi in hortum meum ut viderem poma convallium et inspicerem si floruissent vinea et germinassent mala punica.
Revertere ut intueamur te.

Originalvorlage: Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 118 (Diskant und Alt).

Tschudi steht in g (mixolydisch), Sicher in c (transponiert mixolydisch). Das b, das durch die Transposition nötig wird, ist in der Tabulatur sehr ungenau eingetragen. Im letzten Takt des zweiten Teiles geht der Alt bei Tschudi nach g, während er in der Tabulatur nach oben in die Terz e′ springt. Die Palestrina-Motette über den gleichen Text hat musikalisch mit Sicher nichts zu tun.

100. Anonym. Ohne Textanfang («Praeambulum»).

fo 82 r, vierstimmig, 14 Takte, Schluss c—c′—e′—c″.

Das kleine Stück ist wahrscheinlich ein «freier Satz», vielleicht von Sicher komponiert.

101. Gaspar (van Werbecke). Adonay sanctissime.

fo 82 v/83 r, mit der Notiz «Verte et invenies adhuc aliter notatum». Verbessert eingetragen auf
fo 83 v/84 v, vierstimmig, 65 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Im Original lautet der Titel irrtümlich «Adonay sanctissimi».

Text (nach Tschudi):

Adonay sanctissime Domine Deus, exaudi preces servorum tuorum et da nobis locum poenitentiae et ne claudas ora canentium te Domine.

Originalvorlagen:
Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 15 v/16 r[25].
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 104, Diskant und Alt (Gaspar).

Bei Tschudi folgt eine ungefähr gleich lange «secunda pars» mit dem Textanfang «Misit manum tuam per foramen».

102. (Heinrich Isaac). Parce domine.

fo 83 r, vierstimmig, 34 Takte, Schluss A—a—e′—a′.

Text (nach Basel, Tschudi und Rhaw):
Parce domine populo tuo (quod pius es et misericors) et ne des haereditatem tuam in perditionem.

Originalvorlagen:
Basel Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 89 (H. Y.).
Georg Rhaw, Symphoniae iucundae, Wittenberg 1538, Nr. 192 (Henricus Isaac).
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 129, Diskant und Alt (Isaac).

Nr. 57 ist das gleiche Stück ohne den Alt. Beide Tabulaturfassungen, die drei- und die vierstimmige, sind partiturmässig eingetragen. Der Cf (im Quintcanon zwischen Tenor und Bass) zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit demjenigen bei Obrecht (Nr. 15 und 56), ohne jedoch mit ihm übereinzustimmen. Bei Rhaw steigt der Alt im Schlussakkord in die Terz c′ hinab, während er sonst auf der Quinte e′ liegen bleibt.

103. (Jakob Obrecht). Meß kin es hu («Meskin es hu»).

fo 84 r, vierstimmig, 30 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Ein vollständiger Liedertext ist nach Wolf nicht festzustellen.

Vorlage: Joh. Wolf, Obrecht, Wereldelijke Werken, Nr. 1, S. 1.

Übertragung bei Wolf, a. a. O., Nr. 26, S. 78.

[25] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

104. Josquin (des Prés). Victimae paschali — Dung aultere amer.

fo 84 v—85 v, vierstimmig.

Dung aultere amer — Victimae paschali, 46 Takte, Schluss G—d—g—g'.
De tous biens — Sepulchrum Christi, 43 Takte, Schluss G—d—d—g—d'—g'—g' (siebenstimmig).

Texte: Victimae paschali laudes (Ostersequenz — siehe Graduale).

D'un autre amer mon cueur s'abesseroit,
Il ne fault ja penser que je l'estrange,
Ne que pour rien de ce propos me change;
Car mon honneur en appetisseroit.

Je l'aime tant que jamais ne seroit
Possible a moi de consentir l'eschange.
D'un autre amer...

La mort, par Dieu, avant me desferoit,
Qu'en mon vivant jaccointace ung estrange,
Ne cuide nul qu'a cela je me range,
Ma leauté trop fort se mesferoit.
D'un autre amer...

(Nach Knud Jeppesen, Der Kopenhagener Chansonnier, 1927, Transcriptionen Nr. 28, S. 52.)

De tous biens plaine est ma maistresse,
Chascun lui doit tribut d'onneur;
Car assouvye est en valeur
Autant que jamais fut deesse.

En la veant j'ai tel leesse
Que c'est paradis en mon cueur.
De tous biens...

Je n'ay cure d'autre richesse
Si non d'estre son serviteur,
Et pource qu'il n'est chois milleur
En mon mot porteray sans cesse:
De tous biens...

(Nach Knud Jeppesen, a. a. O. Nr. 5, S. 7. Vgl. dazu die Motette «Omnium bonorum plena» von Loyset Compère in den Trienter Codices I, DTOe VII, 2, S. 113.)

Originalvorlagen:

Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 16 v/17 r[26].
Glarean, Dodekachordon, S. 368 (Iodocus Pratensis), Glarean/Bohn S. 328.
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 100, Diskant und Alt (Josquin).
München, Univ. Bibl., Mscr. 324 8°, Tenor.

[26] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

In beiden Teilen der Motette trägt die Sequenzmelodie der Tenor. Im Diskant sind mit ihr jeweils die beiden Liedmelodien kombiniert. Von «D'un autre amer» verwendet Josquin sozusagen unverändert die Diskantweise des von Jeppesen abgedruckten dreistimmigen Satzes Ockeghems. Über «De tous biens» vergleiche Otto Gombosi, Jakob Obrecht, S. 34 ff., über den Satz von Josquin insbesondere S. 43 f. Nach Gombosi gehen alle «De tous biens»-Bearbeitungen auf einen Satz von Hayne van Ghizeghem zurück (veröffentlicht im Notenanhang Nr. XIV, S. 24 und bei Jeppesen a. a. O.). Teils wird später die Diskant-, teils die Tenormelodie verarbeitet. In unserm Falle ist es wie beim andern Lied die Diskant-(nicht wie Gombosi anführt die Tenor-)Melodie.

105. Anonym. O Sancte Sebastiane.

fo 85 v/86 r, vierstimmig, 86 Takte, Schluss F—f—c′—f′.

Vermutlicher Text (nach P. Gall Morel, lateinische Hymnen des Mittelalters, 1866, Nr. 534, S. 305):

O sancte Sebastiane,
semper, vespere et mane,
horis cunctis ac momentis,
dum adhuc sum sanae mentis,
me protege et conserva,
et a me, martyr, enerva
infirmitatem noxiam,
vocatam epidemiam.

(Erste von sechs ungleichen Strophen).

Der Text, der einem lateinischen Gebetbuche des Abtes Ulrich Rösch von St. Gallen aus dem Jahre 1472 entnommen ist (Hs. Einsiedeln Nr. 285, S. 4), scheint mir zum Cf im Tenor passen zu können. Der Tabulatursatz ist zweifellos die kaum veränderte Übertragung einer Motette. Vgl. über einen mutmasslichen Komponisten dieses Stückes Moser, Hofhaimer S. 104 und 207, Anmerkung 147.

106. Anonym. Benedicta sit creatrix et gubernatrix.

fo 86 v/87 r, vierstimmig, 68 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Tschudi und Antiphonale):

Benedicta sit creatrix et gubernatrix omnium, sancta et individua Trinitas, et nunc et semper et per infinita saeculorum saecula.
(Antiphona ad Benedictus, in Festo Ss. Trinitatis).

Originalvorlagen:
Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 18 v/19 r[27].
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463) Nr. 125, Diskant und Alt.
München Univ. Bibl. Mscr. 324 8°, fo 5 v, Tenor.

Die Motette ist unverziert und ohne nennenswerte Abweichungen von der Vokalvorlage in die Tabulatur eingetragen. Die Grundmelodie ist auf alle Stimmen verteilt und nicht die heute gesungene.

[27] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

107. (Paul Hofhaimer). Ade mit laid.

fo 87 r, vierstimmig, 21 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Moser, Hofhaimer Werke, S. 30):

Ade mit leid
ich von dir scheid,
dardurch mein herz
unseglich schmerz
al stund empfindt
und ist entzündt
in jamers we
Ade, ade,
on dich lust mich keinr freuden me.

Originalvorlagen:
Erhart Oeglin, Liederbuch, 1512 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, Nr. 18, S. 30), anonym,
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 70, Diskant und Alt, anonym.

Weitere Parallelen siehe bei H. J. Moser, der das Lied nach Oeglin a. a. O. veröffentlicht. Die meisten Quellen bringen das Lied anonym. Hofhaimers Name findet sich lediglich in zwei Orgelbearbeitungen bei Kleber (fo 74 v = fo 166 r) und Kotter (Basel F IX 22, fo 42 r, dreistimmig, vgl. Merian Diss. Nr. 22, S. 39). Die Anfänge beider sind von Moser a. a. O. S. 32 wiedergegeben, alle drei Bearbeitungen (Kleber, Kotter und Sicher) vollständig in DTOe XXXVII, 2, S. 81, veröffentlicht. Sicher bietet den Satz unkoloriert und ohne wichtige Abweichungen gegenüber den Vorlagen. Die beiden Mittelstimmen, Alt und Tenor, sind in der Tabulatur vertauscht (vgl. S. 54). Zum Lied und seinen verschiedenen Bearbeitungen vergleiche auch Baumann Nr. 15, S. 47.

108. (Antoine) Brumel. Regina celi.

(prima pars) fo 87 v/88 r, vierstimmig, 63 Takte, Schluss F—f—c'—f'
altera pars
Resurrexit fo 88 r/88 v, » 68 » » F—f—c'—f'.

Text (nach Antiphonale):
Regina coeli laetare, alleluia:
Quia quem meruisti portare, alleluia:
Resurrexit, sicut dixit, alleluia:
Ora pro nobis Deum, alleluia.

(Marianische Antiphone. A completorio Sabbati sancti usque ad nonam Sabbati infra octavam Pentecostes inclusive).

Originalvorlage: Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 19 v/20 r[28] (übertragen bei Ambros V, S. 172).

Ambros zählt versehentlich zwischen T 30 und 35 nur 4 statt 5 Takte und kommt so auf total 64 statt richtig 63. Die Intavolierung ist unkoloriert und im ganzen originalgetreu. Die Choralmelodie liegt im Tenor, mit Imitationen in den übrigen Stimmen, und stimmt, mit streckenweise beträchtlichen Abweichungen, in den Grundzügen mit der heute gesungenen überein.

[28] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

109. Nicolaus Craen. Ave Maria.

fo 88 v/89 r, vierstimmig, 71 Takte, Schluss F—f—c′—f′.

Originalvorlage: Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 34 v/35 r[29], anonym.

Vergleiche Nr. 79 und 116. Der Tabulatursatz ist nicht ausgeziert und wohl die partiturmässige Eintragung der Motette.

110. Gaspar (van Werbecke). Virgo Maria.

fo 89 v, vierstimmig, 53 Takte, Schluss e—e—h—e′.

Text (nach Ambros):

Virgo Maria non est tibi similis nata in mundo inter omnes mulieres florens ut rosa fragrans ut lilium. Intercede pro nobis ad Dominum Jesum Christum.

Originalvorlage: Petrucci, Motteti A, numero 33, 1502, fo 21 v/22 r[29] (übertragen bei Ambros V, S. 183).

Sicher stimmt ohne nennenswerte Unterschiede mit der Vorlage überein.

111. Heinrich Isaac. Equi le dira.

fo 90 r, vierstimmig, 49 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Wolf):

Et qui la dira, dira, la douleur que mon cuer a.
J'ayme une belle fille, ne scay, s'elle m'aymera.
Il me faulsit ung varlet qui bien parler y alast.
A qui la dira, dira, la douleur que mon cuer a?

Vorlagen:
Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, B 3, S. 205, Vokalsatz,
E 12, S. 72, Instrumentalsatz.

Übertragung bei Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 13, S. 233.
Irrtümliche Lesung bei Wolf: T 26/27 Tenor a (Semibrevis) d′ (Brevis «über den Takt hinüber») cis′ (Semibrevis).

112. Josquin des Prés. A diu mors («Adieu mes amours»).

fo 90 v/91 r, vierstimmig, 60 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Heer):

Adieu mes amours, adieu vous coumant
Adieu je vous dis jusques au pomtemps
Je suis au soucy de quoy je vivray
La rayson pourquoy je la vous diray
Je nay plus dargent vivray ie du vent
Largent du roy ne vient plus souuant.

[29] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

Originalvorlagen:

Petrucci, Odhecaton, fo 16 v/17 r (Josquin).

Johannes Heer (St. Gallen 462) fo 40 r/41 v (anonym), darnach veröffentlicht von Joh. Wolf, Obrecht Werke, Missen 4, Anhang II zur Messe «Adieu mes amours», S. 38.

Rom, Casanatensis, Cod. membranaico, O. V. 208, S. 106, darnach bei Ambros V, S. 131.

Aegidius Tschudi (St. Gallen 463) Nr. 177, Diskant und Alt (Josquinus Pratensis).

Die Chanson ist ebenfalls veröffentlicht von Ed. Bernoulli, Aus Liederbüchern . . ., Beilage IV, S. 63 (nach Heer und Ambros), dagegen noch nicht in der Gesamtausgabe erschienen. Eine weitere Orgelbearbeitung, vielleicht von Isaac, wahrscheinlicher von Kotter intavoliert, enthält Kotter (Basel F IX 22 Nr. 21). Sie ist übertragen von Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, G 1, S. 135. Vgl. dazu Merian, Diss. Nr. 21, S. 36.

113. Heinrich Isaac. Min muterlin, min muterlin.

fo 91 r, vierstimmig, 29 Takte, Schluss d—a—d′—d″.

Text (nach Wolf):

Min muterlin, min muterlin, das fraget aber mich, ob ich wolt ein Schreiber.
Awe neyn, sprach ich, nem ich denn ein schreiber zu einem Manne,
so hiess man mich frau schreiberin und ein dintenzeterin.
Wer mir ein schande, kein ehr im Lande.

(Erste Strophe.)

Vorlage: Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, A 15, S. 18 (siehe auch Eitner, Publicationen I, S. 106 und Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied, Nr. 87, S. 259, beide nach Ott 1544, Nr. 39).

Wolf gibt den Tenor (nach Ott) durchgehends mit b und konjiziert infolgedessen gelegentlich auch in den andern Stimmen ein b. Bei Sicher (wie auch in der Übertragung bei Liliencron) ist im ganzen Stück nirgends ein b vorgezeichnet. Vergleiche zu diesem Liede auch Baumann Nr. 61, S. 132. Baumann nennt als einzigen Orgelsatz Kleber fo 115 v, dreistimmig, H(ans) P(uchner) mit der Vorlage bei Formschneider, Trium vocum carmina 1538, Nr. 38; Sicher ist ihm nicht bekannt.

114. (Jean) Jaspart. Jay pris a mours.

fo 91 v/92 r, vierstimmig, 70 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Wolf, Obrecht, Wereldelijke Werken, S. 92):

J'ay pris amours en ma deuise
pour conquerir ioieuseté.
Heureux seray en cest' esté,
s'advenir puis a mon emprise.

Originalvorlage: Petrucci, Odhecaton, fo 8 v/9 r (anonym).

Vergleiche zur Liedmelodie und ihren Bearbeitungen Otto Gombosi, Jakob Obrecht, S. 61 ff., zu unserm Satze insbesondere S. 64 f. Zwei Cf sind miteinander kombiniert, «Jay pris amours» im Diskant und «De tous biens plaine» im Tenor (im Unterschied zu Nr. 104 die Tenormelodie des Satzes von Hayne van Ghizeghem, vgl. das dort Ausgeführte). Odhecaton ist anonym, Sicher weist die Chanson Jean Jaspart zu. Nach den Stileigentümlichkeiten zu schliessen, die Gombosi als für diesen Meister kennzeichnend anführt — Talent zur Koppelung mehrerer Liedthemen, Bevorzugung von leeren Zusammenklängen (oft ohne Notwendigkeit), Armut der eigenen Erfindung (Alt mit Verlegenheitsstellen wie T 67/68), schlecht verdeckte Parallelen auf betonte Taktteile (Oktaven zwischen Diskant und Tenor in T 66) — und die sich alle in diesem Satz vorfinden, dürfte die Zuweisung richtig sein. Zu den beiden bisher bekannten Bearbeitungen der «Jay pris amours»-Melodie durch Jaspart (Odhecaton fo 23 v/24 r, abgedruckt von Gombosi, Notenanhang Nr. XXIV, S. 51, und Rom, Cod. Cap. Giulia — vgl. zu beiden Gombosi, a. a. O. S. 67) gesellt sich mit der vorliegenden eine dritte. Sie ist mit kleinen Abweichungen die getreue Übertragung der Vorlage.

115. Heinrich Isaac. Maria junckfrow hoch geborn.

fo 92 r, vierstimmig, 38 Takte, Schluss e—h—e′—g′.

Weder ein vollständiger Liedtext noch eine Originalvorlage ist aufzufinden; dennoch handelt es sich, wie Wolf mit Recht annimmt, zweifellos um die kaum veränderte Eintragung eines Vokalsatzes.

Übertragung bei Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 10, S. 230.
Irrtümliche Lesung bei Wolf: T 36 Alt erste Note punktierte Minima, zweite Note Semiminima.

116. (Josquin des Prés)[30]*. Das lang Ave Maria.*

fo 92 v—93 v, vierstimmig, 143 Takte, Schluss B—b—f′—b′.

Der Überschrift ist die Angabe «Et enim sequentia est» beigefügt.

Text (nach Smijers):

Ave Maria, Gratia plena, Dominus tecum, Virgo serena.
Ave cuius conceptio, Solemni plena gaudio, Coelestia, terrestria, Nova replet laetitia.
Ave cuius nativitas, Nostra fuit solemnitas, Ut lucifer lux oriens, Verum solem praeveniens.
Ave pia humilitas, sine viro foecunditas, Cuius annuntiatio, Nostra fuit salvatio.
Ave vera virginitas, Immaculata castitas, Cuius purificatio, Nostra fuit purgatio.
Ave praeclara omnibus Angelicis virtutibus, Cuius fuit assumptio, Nostra glorificatio.
O Mater Dei, Memento mei, Amen.

[30] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

Originalvorlagen:

Glarean, Dodekachordon, S. 358 (Iodokus), Glarean/Bohn, S. 318.
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 148, Diskant und Alt (Josquin).
München Univ. Bibl. Mscr. 324 8°, Nr. 1 (Tenor).

Weitere Parallelen siehe bei Smijers, Josquin Werke, Motetten 1, S. 1, wo die Sequenz veröffentlicht ist. Smijers gibt anschliessend auch eine sechsstimmige Fassung desselben Stückes. Die anonyme Fassung bei Sicher ist ihm nicht bekannt. Sie ist nicht koloriert und mit Ausnahme einiger Varianten die getreue Eintragung der Vorlage. Bei Glarean als einziger Quelle sind in den Takten 93—109 («Ave vera virginitas») Diskant und Tenor im Canon geführt. In allen übrigen Versionen (auch bei Sicher) verläuft der Tenor in jenen Takten zu den übrigen Stimmen in einer synkopischen Bewegung. Die beiden Mittelstimmen sind in der Tabulatur vertauscht, die Reihenfolge lautet Diskant — Tenor — Alt — Bass (vgl. dazu S. 54). — Vgl. die beiden andern Ave Maria in der Tabulatur, Nr. 79 und 109.

117. Heinrich Isaac. Lamorra.

fo 93 v/94 r, vierstimmig, 65 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Vorlage: Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 26, S. 90, Instrumentalsatz.

Sicher Tenor T 55 zweite und dritte, T 56 erste Note sind versehentlich ohne Oktavstrich und müssen eine Oktave höher sein. Mit Ausnahme einer einzigen Floskel im Diskant (T 5) ist der Tabulatursatz die partiturmässige Übertragung der Vorlage. Ausser Sicher bringen nur Heer (St. Gallen 462) fo 65 r und Tschudi (St. Gallen 463) Nr. 176 den Satz vierstimmig mit dem Alt, alle übrigen Quellen (siehe Wolf a. a. O.) dreistimmig. Eine dreistimmige Orgelbearbeitung enthält Kotter (F IX 22, Nr. 18, fo 32 v). Sie ist übertragen bei Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, G 18, S. 154 (vgl. Merian Diss. Nr. 19, S. 34).

118. (Loyset) Compère. Ohne Textanfang (k).

fo 94 v, vierstimmig, 54 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Die Melodie liegt im Diskant mit durchgehenden Imitationen im Tenor. Ein strenger Canon zwischen den beiden Stimmen liegt nicht vor. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Chanson. Die Kolorierung ist äusserst spärlich, die Eintragung fast partiturmässig. Die beiden Mittelstimmen, Alt und Tenor, sind vertauscht (vgl. S. 54).

119. Alexander (Agricola oder Heinrich Isaac). Helgeron notis («nous»).

fo 95 r, vierstimmig, 50 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Vorlage: Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 16, S. 76.

Die Quellenlage ist die folgende:

Isaac. Bologna, Liceo musicale, cod. 148. Florenz, Bibl. Naz. Centr., Cl. XIX, cod. 59. Florenz, Bibl. Naz. Centr., XIX, 11. 178. Rom, Archivio della Cappella Giulia.
Anonym. Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 179. Petrucci, Odhecaton, fo 45 v/46 r. Cortona, Bibl. Communale, cod. membr. 95/96.
Agricola. Sicher.

Die Mehrheit der Quellen spricht in diesem Falle für Isaac. Sicher steht mit Agricola allein. Es ist dies der dritte Satz in unserer Tabulatur, der gleichzeitig Isaac und Agricola zugeschrieben wird (vgl. Nr. 19).

120. Alexander (Agricola). Quatuor.
fo 95 v/96 r, vierstimmig, 93 Takte, Schluss c—c′—g′—c″.

Der Tabulatursatz scheint die partiturmässige Eintragung eines Instrumentalstückes zu sein.

121. Heinrich Isaac. In minem sin I.
fo 96 v/97 r, vierstimmig, 61 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Baumann MdL, Nr. 9, S. 7):

In meinem Sinn hab ich mir auserkoren,
ein Meidlein jung an jaren,
von irer lib hab ich vil hören sagen,
umb iret willen wolt ich alles wagen,
beide Gut und leib, ob ich ein trost möcht erjagen,
so würd ich fro das ich sunst trauren muss.

Vorlage: Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 20, S. 81.

Vergleiche zum Liede und seinen verschiedenen Bearbeitungen Baumann Nr. 9, S. 33. Eine zweite, reich kolorierte Intavolierung des Satzes befindet sich bei Kleber auf fo 145 r (Organista fryburgensis 1521), abgedruckt bei Wolf, a. a. O. G 14, S. 147. Eine dreistimmige Orgelbearbeitung, die aber weder mit Sicher 121 noch mit 122 übereinstimmt, weist Kotter auf (Basel F IX 22, fo 22 v — vgl. Merian, Diss. Nr. 15, S. 25). Sie ist ebenfalls von Wolf, a. a. O. G 15, S. 149, veröffentlicht. Kleber enthält ausserdem eine dreistimmige Bearbeitung desselben Liedes von Heinrich Finck (fo 147). Die beiden Sicherschen unkolorierten Übertragungen Nr. 121 und 122 sind Baumann nicht bekannt.

122. Heinrich Isaac. In minem sin II.
fo 97 r, vierstimmig, 44 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Vorlage: Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 21, S. 82.
Vergleiche Text und Anmerkungen zu Nr. 121.

123. (Matthäus Pipelare). Fors seulement.
fo 97 v, vierstimmig, 58 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Wolf, Obrecht Werke):

Forseulement l'attente que ie meure,
En mon las cueur my l'espoyr ne demeure,
Car mon malheur sy tres fort my tormente
Qui n'est douleur que par vous ce ne sente
Pour ce que suys de vous perdre bien seure.

Originalvorlagen:

Fridolin Sicher Liederbuch (St. Gallen 461), S. 8/9 (Neuausgabe Schott 2439/40 S. 8).
Arnt von Aich Nr. 72 (Neuausgabe von E. Bernoulli und H. J. Moser, Bärenreiter 386, S. 126).
Florenz, Bibl. Naz. Centr., XIX, 164—167 (übertragen von Joh. Wolf, Obrecht, Wereldelijke Werken, S. 88).
Basel, Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 118.
Paris, Bibl. Nat. f. fr. 1597, LXI.
Bruxelles, Bibl. Ms. 228, Nr. 16 (die beiden letzten nach Gombosi, Obrecht, S. 17).

Der Satz liegt ausserdem im Neudruck vor bei Eduard Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit, S. 98 99 (nach Basel und St. Gallen 461). St. Gallen 461, Arnt von Aich, Basel und Florenz, die vier mir zugänglichen Quellen, stehen alle in d, eine Quinte höher als der Tabulatursatz. Über das Lied vergleiche Otto Gombosi, Jakob Obrecht, S. 16 ff. Es war eines der beliebtesten im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert. Gombosi kann es in 32 verschiedenen Sätzen nachweisen. Die meisten davon gehen zurück auf eine dreistimmige Bearbeitung von Ockeghem (u. a. in Sicher Liederbuch, St. Gallen 461, S. 2), die Gombosi im Notenanhang als Nr. IX, S. 12 veröffentlicht. Pipelare macht mit andern eine Ausnahme davon und gehört zu denjenigen Kompositionen, die «keine Spur von der Forsseulement-Melodie oder irgendeiner mit dieser in Verbindung stehenden Gegenstimme als Cf» aufweisen.

124. Anonym. Salua nos Domine.

fo 98 r, vierstimmig, 60 Takte, Schluss A—a—e′—a′.

Text (nach Antiphonale):

Salva nos, Domine, vigilantes, custodi nos dormientes: ut vigilemus cum Christo, et requiescamus in pace.
(Antiphona ad «Nunc dimittis» in Completorio. Tempore paschali, id est, a Completorio Sabbati ante Dominicam in Albis inclusive, usque ad Sabbatum post Festum Pentecostes exclusive).

Die transponiert phrygische (a mit b) Choralmelodie liegt im Bass. Sie ist Streckenweise diminuiert, stimmt aber im wesentlichen mit der heute gesungenen überein. Seitlich der Überschrift befindet sich die Bemerkung «ubique pro ♮ canitur b». Alle h sind also durch b zu ersetzen. Auf diese Weise werden die vielen durch das gleichzeitige Zusammentreffen von h und b im gleichen Akkord entstandenen Härten behoben und der Satz erst spielbar. Die letzten vier Takte stehen auf fo 97 v unten, was durch die Notiz «in opposito adhuc paululum» angezeigt wird.

125. Anonym. Que est ista.

fo 98 v—100 r, vierstimmig.

prima pars	Que est ista	61	Takte,	Schluss	A—e—a—e′
secunda pars	Et universi	62	»	»	e—h—e′—g′
tertia pars	Ista est speciosa	68	»	»	A—e—a—e′.

Leider ist es nicht gelungen, bisher eine Vorlage zu dieser grossen Motette zu finden.

126. Fuchswil(d).

fo 100 r, vierstimmig, 33 Takte, G—g—d′—g′.

Text (nach Ludwig Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, 1844, Nr. 157, S. 395):

Fuchswild bin ich, des sen ich mich
so gar an manche frembde art,
auf dürrer haid sûch ich mein waid,
darumb leit es mir also hart;

tag unde nacht hab ich kein rů,
spat unde frů,
biß alzeit gilt: ich bin fuchswild.

(Erste von vier Strophen.)

H. J. Moser (Drei wiedergefundene Singweisen alter deutscher Lieder, Musikantengilde 1927, Juliheft, S. 104) glaubt, im Cf des Tabulatursatzes die Melodie zu dem obigen Texte gefunden zu haben, und gibt drei Textunterlegungen, die alle eine im Original nicht vermerkte, aber plausible Stollenwiederholung vorsehen (Stollen T 1—11, Abgesang T 12—33). Die Textierung des Stollens gibt sich natürlicher als die mit Wiederholungen operierende Unterlegung des Abgesanges. Etwas fraglich erscheint die Verlegung der Kadenz von g auf die Durchgangsnote b in T 7 (auf «mich» und «waid»). Ein zweiter, mir nicht zugänglicher Tabulatursatz über das Lied soll sich in der Tabulatur des Nicolaus Elias Ammerbach (Leipzig 1571) befinden.

Als Dichter, Melodisten und Kontrapunktisten nimmt Moser den Johann Fuchswild aus Ellwangen an, der unter Herzog Ulrich der Stuttgarter Hofkapelle angehört hatte, — «von dem wir andere Tonsätze verwandter Natur besonders in dem ersten Schöfferschen Liederbuch (Mainz 1513) besitzen. Auch der Nachdichter, Balthasar von Heilbronn, weist ja auf Schwaben». Ein «Jch stond an einem morgen» von Fuchswild ist in Basel, Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 66.

Die beiden Mittelstimmen, Alt und Tenor, sind in der Tabulatur vertauscht (siehe S. 54).

127. Heinrich Isaac. Tota pulchra es amica mea.

fo 100 v—102 r, vierstimmig.

prima pars 88 Takte, Schluss A—e—a—e′
secunda pars 92 » » e—e—h—e′.

Text (aus dem Hohelied):

Tota pulchra es amica mea et macula non est in te, favus distillans labia tua, mel et lac sub lingua tua, odor unguentorum tuorum super omnia aromata, iam enim hiems transiit, imber abiit et recessit.
Flores apparuerunt, vineae florentes odorem dederunt et vox turturis audita est in terra nostra; surge, propera, amica mea, veni de libano. Veni coronaberis.

(Der Text kommt als Antiphone vor[31].)

Originalvorlagen:

Glarean, Dodekachordon, S. 268 (Isaac Germanus author), Glarean/Bohn S. 215.
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 110, Diskant und Alt (Anonym).
Vermutlich auch: Florenz, Bibl. Naz. Centr., Ms. II. I. 232 (Magl. cl. XIX, 58), C 93 (Tota pulchra es amica mea, a 4 Yzach).

[31] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

128. Anonym. Trina domine.

fo 101 r, vierstimmig, 19 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Am Schluss des Sätzchens, das auf eine leere halbe Seite zwischen den ersten und zweiten Teil von «Tota pulchra» eingeschoben ist, folgt die Notiz «hoc tamen proposui propter commodum spatium sequitur nunc secunda pars tota pulchra». Die hypodorische Melodie liegt im Tenor (transponiert g mit b). Sie wie auch die übrigen Stimmen scheinen mir auf einen Liedsatz hinzudeuten.

129. Anonym. Fama malum.

fo 102 v/103 r, vierstimmig, 66 Takte, Schluss A—a—e′—a′.

Text (nach Oeglin aus Vergils Aeneis, IV, 174—176):

Fama malum quo non aliud velocius ullum
mobilitate viget, virisque aquivit eundo;
ingrediturque solo et caput inter nubila condit.

Originalvorlagen:

Erhart Oeglin, Liederbuch 1512, Nr. 48 (Neuausgabe Eitner, Publicationen, Band IX, S. 81).
München, Mus. Ms. 1516, Nr. 169 (nach Eitner).

Die beiden Mittelstimmen sind in der Tabulatur vertauscht (siehe S. 54). Ein eigentümliches Stück mit Härten im Satz, offenen und verdeckten Parallelen, z. B. Quinten zwischen Alt und Tenor in T 9, zwischen Diskant und Alt in T 13. Auffallend auch die Fauxbourdon Stelle T 39—43.

130. Anonym. Da pacem II.

fo 103 r, vierstimmig, 45 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Vergleiche Text und Anmerkungen zu Nr. 76.

Der im Tenor liegende Cf in transponiert dorisch (g mit b) ist der gleiche wie derjenige in Nr. 76 und stimmt wörtlich mit Schlick überein. Eine weitere Ähnlichkeit besteht aber weder mit Nr. 76 noch mit Schlick. Unser Satz ist nicht koloriert und scheint auf eine Vokalvorlage zurückzugehen.

131. Anonym. Uß hertzen grund alias carmen in sol.

fo 103 v, vierstimmig, 52 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Johannes Heer):

Uß hertzens grund fůr ich min clag nacht und tag zu dir mins hertzig in.
Nit schwerers lied min hertz ie pflag, sid ich nit mag schir dich und by dir sin.
Wann wer ist der dem scheiden schmertz, hertz sin und mut nit hart versert,
by dir min zier erkerstu dem was lieb durch scheiden mert,
hör merk und sich wie hewenklich ich bin verwundt durch myden dich.

Originalvorlagen:

Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 52 v/53 r.
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 101, Diskant und Alt.

Ein Lied mit demselben Textanfang, aber anderer Fortsetzung «Aus hertzens grundt, bin ich verwundt nach dir meyn B» befindet sich im Liederbuch des

Arnt von Aich (Neuausgabe Bernoulli und Moser Nr. 13) und in andern Quellen. Es ist veröffentlicht unter den fraglichen Hofhaimer Sätzen (Moser, Hofhaimer, Anhang S. 158). Moser schreibt darüber im Vorwort zur Neuausgabe des Arnt von Aich: «Dass die Weise besonders in der Schweiz beliebt gewesen, beweist das Vorkommen in F. Sichers Tabulatur, bei Tschudi 462 und 463 in anderer Fassung und in der frühen Baseler Quelle F VI 26 f». Moser mengt die beiden Lieder, die in den Anfangsworten zwar übereinstimmen, in der Folge aber durchaus verschieden sind, hier durcheinander. Der Cf bei Arnt von Aich ist äolisch, der Text hat paarweise Reime, der Cf bei Sicher ist transponiert dorisch (g mit b), der Text hat Barform (zwei Stollen und Abgesang). Auch die mehrstimmigen Bearbeitungen haben infolgedessen nichts miteinander zu tun, Sicher ist zudem 10 Takte länger als Arnt von Aich. Tschudi 463 enthält beide Liedsätze nebeneinander. Es sind miteinander identisch:

1. Sicher Nr. 131, Heer 462 fo 52 v und Tschudi 463 Nr. 101 («Uß hertzen grund fûr ich min clag»).
2. Arnt von Aich Nr. 13, Basel F VI 26 f und Tschudi 463 Nr. 75 («Uß hertzens grundt bin ich verwundt»).

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 27, S. 66.
Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 15 Tenor letzte Note c′, T 29 Bass letzte Note B, T 37 Bass letzte Note G, T 38 Bass muss nach Heer lauten G A B G, T 41 Alt f.

132. Heinrich Isaac. In gottes namen II.

fo 104 r, vierstimmig, 49 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Vergleiche Text und Anmerkungen zu Nr. 83.

In diesem zweiten Satz über das alte Wallfahrtslied befindet sich die Melodie im Tenor. Eine Originalvorlage, die zweifellos zugrunde liegt (der Tabulatursatz ist unkoloriert), ist nicht aufzufinden.

Übertragung bei Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 15, S. 235.

133. Anonym. Virgo dei genitrix.

fo 104 v—105 v, vierstimmig.

(prima pars)	70 Takte Schluss	c—g—c′—e′ (es′)
Altera pars In tua se clausit	35 » »	G—g—d′—g′.

Text (nach P. Gall Morel, Lateinische Hymnen des Mittelalters, 1866, S. 102):

Virgo dei genitrix, quem totus non capit orbis,
in tua se clausit viscera factus homo.
(Erste von vier Strophen.)
(Hymnus in Festis B. M. V.)

Originalvorlage: Erhart Oeglin, Liederbuch, 1512, Nr. 43/44 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, S. 68).

Original und Intavolierung sind im wesentlichen übereinstimmend. Oeglin steht eine Quinte höher als Sicher. Durch die tiefe Lage und die wiederholte Erniedrigung von e zu es erhält der Tabulatursatz eine dunklere Färbung als die Vorlage. Von T 63—68 Mitte des ersten Teils ist der Tenor bei Sicher irrtümlich eine Oktave zu hoch. Im zweiten Teil T 6 Bass heisst es bei Oeglin besser d (Semibrevis) B (Minima) AG (Semiminimae). Auffallend im zweiten Teil sind die Quintenparallelen in T 8/9 (Alt-Tenor) und T 16/17 (Diskant-Alt).

134. Anonym. Spem in alium numquam habui.

fo 105 v/106 r, vierstimmig, 76 Takte, Schluss e (c)—g—g—c″.

Text (nach Oeglin):

Spem in alium numquam habui praeter in te Deum Israel, qui israsceris et propitius eris et omnia peccata hominum in tribulatione dimittis. Domine Deus, creator coeli et terrae, respice ad humilitatem nostram.

(Responsorium dominicale, nach Eitner.)

Originalvorlagen:

Erhart Oeglin, Liederbuch 1512, Nr. 46 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, S. 75).

München, Mus. Ms. 1516, Nr. 167 (nach Eitner).

Sicher notiert den Diskant eine Oktave höher, vielleicht um der Übersichtlichkeit willen, und setzt ausserdem von T 64 bis zum Schluss den Bass eine Quinte (!) hinauf. Daher der merkwürdige Sextakkord am Ende. Von T 71 an ist der Bass gegenüber den andern Stimmen zudem um einen Takt verschoben.

135. Anonym. Virgo mater.

fo 106 r/106 v, vierstimmig, 34 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Oeglin):

Virgo, mater ecclesiae,
Aeternae porta gloriae,
Exaudi preces omnium
Ad te pie, clamantium,
O clemens!

(Hymnus de B. M. V., nach Eitner. Wohl eher Salve Regina Tropus[32].)

Originalvorlage: Erhart Oeglin, Liederbuch 1512, Nr. 45 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, S. 73).

Wie in Nr. 134 steht auch hier der Tabulatursatz gegenüber dem Original eine Quinte tiefer. In T 24/25 ist der Tenor bei Sicher eine Oktave zu hoch, in T 31/32 sind Oktavparallelen zwischen Diskant und Alt, die Eitner in der Neuausgabe korrigiert. Der Bass wiederholt sechsmal das gleiche Motiv, durch Pausen getrennt, auf den Stufen G A B d es und A.

136. Anonym. Paranimphus salutat virginem.

fo 106 v/107 r, vierstimmig.

prima pars 44 Takte, Schluss d—f—a—d″
altera pars 28 » » G—g—d′—g′.

Text (nach Oeglin):

Paranimphus salutat virginem intemeratam
Deus tecum inter mulieres beata
Ave inquit gratia plena humilis Maria.
Ecce virgo decora
Virginitate servata
Tu paries filium intacta
Maria.

[32] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

Originalvorlage: Erhart Oeglin, Liederbuch 1512, Nr. 47 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, S. 78).

Wie in Nr. 134 hat Sicher bei der Intavolierung die oberste Stimme eine Oktave höher eingetragen. Wird diese Änderung korrigiert, so haben wir wie beim erstgenannten Stück einen richtigen Männerchorsatz. Eine Sequenz mit gleichem Textanfang, jedoch anderem Fortgang («Paranimphus salutat virginem novi partus assignans ordinem ...») und auch anderer Melodie, aus dem 12. Jahrhundert, ist u. a. zu finden in Cod. Helmst. 628 (W 1), fo 184 r, in Facsimile neu herausgegeben unter dem Titel «An old St. Andrews Music Book» von J. H. Baxter (1931)[33].

137. Anonym. Ohne Textanfang («Praeambulum»).

fo 107 r, vierstimmig, 14 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Das kleine Stück ist wahrscheinlich ein «freier Satz», vielleicht von Sicher selbst komponiert.

138. Anonym. Am ersten mal lang mir wol.

fo 107 v, vierstimmig, 46 Takte, Schluss e—e—h—e′.

Die phrygische Melodie liegt im Tenor. Zu Beginn von T 16 befindet sich ein Wiederholungszeichen; der (unbekannte) Liedertext muss also die Barform (zwei Stollen und Abgesang) haben.

139. Anonym. Carmen in A.

fo 108 r, vierstimmig, 45 Takte, Schluss A—a—e′—a′.

Das Stück scheint mir der Struktur nach eher ein Liedsatz mit (bisher) unbekanntem Text als ein instrumentales Carmen zu sein.

140. Anonym. Ave regina celorum I.

fo 108 v/ 109 r, vierstimmig.

prima pars	45 Takte,	Schluss	G—g—h—g′
altera pars Gaude gloriosa	60 »	»	G—g—h—g′.

Text (nach Antiphonale):

Ave regina coelorum
Ave domina angelorum
Salve radix, salve porta,
Ex qua mundo lux est orta.

Gaude, virgo gloriosa,
Super omnes speciosa
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora.

(Marianische Antiphone. — Post Purificationem, id est, a Completorio diei secundi Februarii, etiam quando transferatur Festum Purificationis B. M. V., usque ad Completorium Feriae IV. Majoris Hebdomadae inclusive.)

Am Ende des zweiten Teils findet sich der irrtümliche Vermerk «Finis Ave Maria». Siehe Nr. 141.

[33] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

141. Anonym. Ave regina celorum II.

fo 109 v—111 r, vierstimmig.

prima pars 76 Takte, Schluss G—g—d′—g′
altera pars Gaude gloriosa 65 » » G—g—d′—g′.

Text (vgl. Nr. 140).

Die beiden «Ave Regina» sind im Satz nicht miteinander verwandt. Bei beiden scheint es sich um freie, wohl instrumentale Bearbeitungen der marianischen Antiphone zu handeln. Einerseits fallen die vielen sequenzartigen Stellen und Wiederholungen auf, andererseits ist in keiner Stimme ein durchgehender Cf zu erkennen.

142. Anonym. Hilf fraw von auch.

fo 111 r, vierstimmig, 47 Takte, Schluss A—e—a—e′.

Text (nach Oeglin):

Hilf, Frau von Ach!
wie schwach ohn mass
ich armer Sünder bin,
und bald ist hin mein Sinn
ohn Gwinn mir zu verführen.
Spüren mag ich gründlich,
dass Gott missfällt
der Welt Undankbarkeit.
O reine Maid, wie hart mir das zu Herzen
will dringen zwar,
Gnad mir nit spar
und nimm mein wahr,
Frau, durch dein' sieben Schmerzen.

(Erste von drei Strophen.)

Originalvorlage: Erhart Oeglin, Liederbuch, 1512, Nr. 2 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, S. 3).

Der Tabulatursatz ist eine im ganzen wörtliche Eintragung der Vorlage.

143. Jo Schekem («Jo Stockem»). Brunete.

fo 111 v, fünfstimmig (Diskant, Alt, Tenor I und II, Bass), 45 Takte, Schluss F—f—a—c(c′)—f′.

Originalvorlagen:

Petrucci, Odhecaton. fo 7 v/8 r (Jo Stokem).
Fridolin Sicher, Liederbuch (St. Gallen 461), S. 26/27, Jo Stockem (Neuausgabe Schott 2439/40, S. 26).

Der Cf liegt im Quintcanon zwischen Tenor I und II, Tenor I geht zwei Takte voran. Neben die Überschrift bei Sicher ist mit roter Tinte die Bemerkung «falsum carmen non correctum corrige» gesetzt. Falsch eingetragen sind die beiden Tenorstimmen, während Diskant, Alt und Bass sozusagen mit den Originalen übereinstimmen. Erstens vertauscht Sicher die beiden Tenorstimmen in der Anordnung und setzt Tenor I häufig eine Oktave zu tief, so T 5—8 und T 24 bis Schluss. Zweitens führt er von T 24 bis zum Ende die beiden Stimmen in Quartenparallelen (!) anstatt im richtigen Abstand als Canon. In T 25 ff. macht er nochmals einen untauglichen Versuch, den Fehler zu korrigieren.

144. Anonym. Ut queant laxis II.

fo 112 v, vierstimmig, 49 Takte, Schluss A—e—c′—e′.

Vergleiche Text und Anmerkungen zu Nr. 67.

Die gleiche Melodie wie in Nr. 67 liegt als Cf im Diskant, zeitweise (T 31—41) allerdings nur schwer zu erkennen. Die beiden Sätze haben nichts miteinander zu tun. In T 16 ist das f im Alt in altertümlicher Weise zu fis vor der Tonikaquinte erhöht (vgl. Nr. 50).

145. Anonym. Nobis natus.

fo 113 r, vierstimmig, 53 Takte, Schluss d—f—a—d′.

Text (zweite Strophe zum «Pange lingua»):

Nobis datus, nobis natus
Ex intacta Virgine,
Et in mundo conversatus,
Sparso verbi semine,
Sui moras incolatus
Miro clausit ordine.

Dem Stück liegt nicht die Pange lingua-Weise zugrunde, sondern eine der verschiedenen Melodien, die heute nur mehr zum «Tantum ergo» gesungen werden (sie findet sich z. B. im Cantuale, Vesper- en Lofboek voor de Kerkprovincie van Nederland, van Rossum, Utrecht 1917, Nr. 17, S. 228). Sie ist, mit Ausschmückungen versehen, im Tenor und Diskant des Orgelsatzes zu erkennen, welche beiden Stimmen teilweise im Canon geführt sind. Vgl. zum «Pange lingua» Nr. 65 und 66.

146. Anonym. Salve crux.

fo 113 v, vierstimmig, 58 Takte, Schluss A—a—e′—a′.

Es ist fraglich, ob die Antiphone «Salve crux pretiosa» (in die S. Andreae Apostoli, 30. November) zugrunde liegt. Jedenfalls ist sie in einer andern Tonart (mixolydisch) als der Cf unserer Motette (hypophrygisch) und melodisch anders geführt.

147. Anonym. («Tripellied»).

fo 114 r, fünfstimmig, 46 Takte, Schluss d—d—a—d′—d′.

Discantus «Crist ist erstanden», Tenor «Christe qui (lux es et dies)», primus bassus «Vexilla regis».

Texte:

Christ ist erstanden
von der Marter alle,
des sollen wir alle froh sein,
Christ will unser Trost sein. Kyrieleis.

Christe qui lux es et dies,
Noctis tenebras detegis,
Lucisque lumen crederis
Lumen beatum praedicans.

(Erste von sieben Strophen — Hymnus ad Completorium.)

Vexilla regis prodeunt,
Fulget lucis mysterium,
Quo carne carnis conditor
Suspensus est patibulo.

(Erste von zehn Strophen — Hymnus in Sabbato ante Dominicam Passionis et in Inventione Sanctae Crucis.)

Die Melodie von «Christ ist erstanden» erscheint zweimal nacheinander, die beiden andern sind durch den ganzen Satz hindurch einmal verwendet, alle drei um der harmonischen Zusammenpassung willen stellenweise verändert und (besonders «Christe qui» und «Vexilla regis) vereinfacht.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 14, S. 43.
Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 2 Bass erste Note c, T 9 Alt erste Note e′ (Oktav- oder Einklangsparallelen entweder mit dem Bass oder mit dem Tenor sind nicht zu vermeiden). Die Bezeichnung der Stimmen erfolgt besser mit Diskant — Tenor — Contra — Bassus I und II als, wie Moser es tut, mit Diskant — Alt — Tenor — B I und II, da die drei Cf in der ersten (Diskant), zweiten (Tenor) und vierten (Bass) Stimme liegen.

148. (Jean Japart). Fortuna de grande tempe.

fo 114 v/115 r, vierstimmig, 76 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Der Titel mit der Bemerkung «In alia forma».

Text (nach Merian, Diss. S. 18):
Fortuna d'un gran tempo mi se' stata, o gloriosa donna mia bella.

Originalvorlage: Petrucci, Canti C (Cento cinquanta), 1503, fo 52v/53 r (Japart).

Die beiden Mittelstimmen (Alt und Tenor) sind in der Tabulatur vertauscht (vgl. S. 54). Der kurze Cf im Tenor wird im Verlaufe des Stückes viermal, jeweils im Abstand von fünf Takten, wiederholt, nämlich T 6—19, T 25—38, T 44—57 und T 63—76.

Ein dreistimmiges «Fortuna d'un gran tempo» von Josquin befindet sich im Odhecaton fo 80 v/81 r und in zwei Orgelbearbeitungen bei Kotter (F IX 22) = Holzach (Basel F VI 26 c) und Kleber fo 20 r (vgl. Merian, Diss. a. a. O. und Löwenfeld S. 74).

149. Josquin des Prés? Ach hulf mich laid (k).

fo 115 v/116 r, vierstimmig, 73 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Der genaue Titel in der Tabulatur lautet: «Ach hulf mich laid Tenor im paß (ev. passus) Maister Hansen». Darunter ist in blasser Schrift gesetzt «Josquin composuit» und vor «Maister Hansen» mit einem hinweisenden Strich ein «non». Der Beleg für Josquin als Autor ist also ein sehr schwacher.

Text (nach Arnt von Aich Nr. 21):

Ach hülf mich leid und senlich klag,
mein tag hab ich kein rast so fast
mein hertz mit schmertz tut ringen dringen nach verlorner freid.
Wie wol ich bsorg es sei umsunst
mein gunst den ich ihm trag so mag
ich nicht mit icht verlassen hassen in umb lieb und leid.

Ich arme metz setz stets mein sin
in grosse gfar zwar gar entbrint rint
diese treu neu aus edler art hart ward
mir nie so we gee stee schlaf oder wach
gmach hab ich nicht ficht dicht
wie ich mich halt bald zu erwerben
erben sein genad mein schad und schwer
wer noch ein schertz hertzliebster gsel
stel wider her ich ger nit mer dann dich freuntlich
zu schmucken drucken an meine brust
als etwan was deins hertzen lust.

(Zur geistlichen Umdichtung vergleiche Wackernagel II, Nr. 1314/15.)

Originalvorlagen:

Wien, ms. mus. 18810, Nr. 59, Noel Baldouin (abgedruckt von H. J. Moser, Jahrbuch der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik I, 1929, S. 30).

Basel, Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 35, Pirson (de la Rue).

Schöffer, 1513, Nr. 1, anonym.
Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 69 v/70 r, anonym.
Wolfenbüttel, ms. mus. 292, anonym.
München, Univ. Bibl. ms. mus. 328—31 (ohne Tenor), anonym (nach Eitner, MfMg 1900, S. 97 ff., komponiert von Wolfgang Gräfinger).

Der Liedsatz ist ausserdem veröffentlicht von Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit, Beilage XI, S. 86 (nach St. Gallen 462, Basel und München). Die Fassungen des weitverbreiteten Liedes sind zusammengestellt bei Baumann (Nr. 28, S. 71), der einschliesslich der Orgel- und Lautenbearbeitungen 44 Sätze nachweist. Es erübrigt sich deshalb, das dort Gesagte nochmals zu wiederholen. Eine zweite, reich kolorierte Orgelbearbeitung unseres Satzes enthält Kleber fo 94 v. Weder ein Autor noch ein Intavolator, als der wohl Kleber selbst in Frage kommt, sind genannt. Die Sichersche Bearbeitung ist nur spärlich ausgeziert. Als Intavolator kommen der in der Überschrift genannte «Maister Hansen (Buchner)» und Sicher selbst in Betracht. Offen bleibt vorderhand auch die Frage nach dem Autor, für den nicht weniger als vier verschiedene Namen genannt werden: Noel Baldouin, Pierre de la Rue, Josquin des Prés und Wolfgang Gräfinger. Vergleiche zu diesem Liede auch Merian, Diss. Nr. 34, S. 53 ff. und H. J. Moser, Jahrbuch der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik I, 1929, S. 11 ff.

150. Anonym. Wie kumpts uff erd.

fo 116 v, vierstimmig, 34 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Zu Beginn von T 16 befindet sich ein Wiederholungszeichen. Es zeigt an, dass der (unbekannte) Text die Barform (zwei Stollen und Abgesang) haben muss. Der dorische Cf liegt im Tenor. Er kadenziert am Schluss des Stollens auf der Confinalis a.

151. Anonym. Kemet fegen.

fo 116 v/117 r, vierstimmig, 32 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Ein Wiederholungszeichen zu Anfang von T 12 zeigt an, dass das Lied dieselbe Form hat wie das vorangehende: zwei Stollen und Abgesang. Ein anonymes

«Kemifeger»-Lied mit dem Textanfang «Jetzund far har die zit» befindet sich im Liederbuch des Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 60 v[34]. Es steht jedoch mit dem zweifellos auf eine Vokalvorlage zurückgehenden Orgelstück bei Sicher nicht im Zusammenhang.

152. (Heinrich Isaac). Bruder Conrat' (k).

fo 117 r, vierstimmig, 38 Takte, Schluss F—a—f'—f'.

Text (nach Baumann, MdL Nr. 43, S. 26):

Bruder Conrad der lag siech,
her kunde weder sterben noch geneßen nicht,
den Obent und den morgen,
bruder Conrat was in grossen sorgen,
ich fahr dohin,
Bruder Conrad der lag siech,
dein lieben frewet mich.

Joh. Wolf veröffentlicht (Isaac Werke DTOe XIV, 1, G 11, S. 145) einen kolorierten Orgelsatz «Frater Conrad. In Fa» aus Kleber fo 142 v/143 r mit Heinrich Isaac als Komponisten und «Organista Fryburgensis» als Intavolator. Eine Partiturvorlage sei nicht nachweisbar. Der Satz bei Sicher, dessen Kolorierung sich auf fünf Floskeln in T 9, 17, 25 und 33 beschränkt, stellt im wesentlichen zweifellos eine getreue Eintragung einer Vorlage dar und kann in Ermangelung einer andern als solche gelten. Die Melodie, welche Baumann mitteilt, lässt sich (ohne die Anfangswiederholung am Schluss) ungefähr im Diskant der Isaacschen Komposition erkennen. Einen weitern Satz von Isaac, in dem die Melodien von «Bruder Conrat» und «Fortuna desperata» kombiniert sind, gibt Wolf nach Wien Ms. 18810 (a. a. O. E 13, S. 73). Er hat im übrigen mit den Tabulatursätzen nichts zu tun. In der polnischen Tabulatur des Johannes de Lublin (aufgezeichnet 1537—48), jetzt im Besitze der Krakauer Akademie der Wissenschaften (ms. 1716), befindet sich ein Tanz mit der Überschrift «Conradus» (in zwei Fassungen fo 37 r dreistimmig und fo 216 v vierstimmig), der nach Chybinski[35] im melodischen Gang besonders der Alt- und Tenorstimme an den Isaacschen «Frater Conradus» erinnert. Vergleiche zu diesem Lied Baumann Nr. 43, S. 105 und Erk-Böhme III, S. 520.

153. Anonym. A solis ortus II.

fo 117 v/118 r, vierstimmig, 62 Takte, Schluss A—e—a—e'.

Vergleiche Text und Anmerkungen zu Nr. 45.

Die beiden Mittelstimmen (Alt und Tenor) sind vertauscht (siehe S. 54). Der Cf liegt in lauter Breven im Tenor und stimmt fast wörtlich mit demjenigen von Nr. 45 überein. Der Diskant folgt dem Tenor teilweise im Canon, ohne diesen aber bis zum Ende streng durchzuhalten. Im übrigen haben die beiden Bearbeitungen des Weihnachtshymnus (Nr. 45 und 153) nichts miteinander gemein.

---

[34] Herr Dr. Arnold Geering (Basel) liess mich in seine Übertragung gütig Einsicht nehmen.

[35] Adolf Chybinski, Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland (SIMG XIII, 1911/12, S. 501 ff.).

154. Anonym. Ave maris stella.

fo 118 r, vierstimmig, 50 Takte, Schluss G—g—g—g′.

Text (nach Antiphonale):

Ave maris stella
Dei mater alma
Atque semper virgo
Felix coeli porta.

(Erste von sieben Strophen — Hymnus in Festis B. M. V. per annum ad vesperas.)

Die transponiert dorische Melodie (in g mit b) liegt im Bass und stimmt fast wörtlich mit der heute gesungenen überein. Auffallend ist die durchgehende Erniedrigung der sechsten Stufe (e in es). Eine Originalvorlage, die dem Stück wohl zugrunde liegt, kann ich nicht nachweisen.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 12, S. 41. Die beiden Mittelstimmen sind, wie ihre Lage es erfordert, mit Recht gegenüber dem Original umgestellt.

155. Anonym. Nobile sidus celesti sub arce.

fo 118 v/119 r, vierstimmig.

prima pars 42 Takte, Schluss G—g—d′—g′
secunda pars 49 » » G—g—b—g′.

Text:

Nobile sidus sub arce emicat venerabilis Gallus qui ut vidit mundi contagia sumptuosa (supriora?) sacro flatu usque agitatus deserens hunc mundum petijt desjtum (?) ... (einige Wörter unleserlich) deo.
Pontifex celestis noster Gallus cum orandi gratia inter condensa veprium frutecta ambularet coreuens (?) inteream (?) ait hec requies mea in seculum seculi.

Das einzige Stück, dem der vollständige Text beigefügt ist. Die Schrift lässt sich zum Teil nur schwer entziffern. Trotz wiederholter Versuche ist es bisher nicht gelungen, das ganze sinnvoll zu deuten. An einer andern Stelle kann ich den Text nicht nachweisen. Vielleicht ist das Stück für eine bestimmte Gelegenheit gedichtet und komponiert.

156. Heinrich Isaac. In nomine.

fo 119 v/120 r, vierstimmig, 57 Takte, Schluss F—f—c′—f′.

Vorlage: Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, A 2, S. 3 («Al mein mut»).

Wolf verweist auf «Al mein mut», das jedoch nur eine sehr lose Verwandtschaft mit diesem Stücke aufweist. Die Bezeichnung «Inn nomine», die am Schluss des Satzes folgt, wird von Wolf nicht wiedergegeben. Der Struktur des Satzes nach scheint es sich mir am ehesten um die kaum veränderte Eintragung eines Vokalsatzes zu handeln.

Übertragung bei Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 11, S. 231.
Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 6 Alt f (Minima, von T 5 herübergebunden) e d (Semiminimen), T 8 c′ b a (ebenso), T 51 erste Note c′.

157. Anonym. Fraw glaub daz ich von hertzen mich.

fo 120 r, vierstimmig, 39 Takte, Schluss A—a—c′—a′.

Der äolische Cf liegt im Tenor.

158. Anonym. Ave Ancilla Trinitatis.

fo 120 v—121 v, vierstimmig.

prima pars	56	Takte,	Schluss	f—c′—f′—a′
secunda pars Ave promissio	39	»	»	F—c—f—a
tertia pars Ave fons et plenitudo	33	»	»	F—f—(c′)—f′.

Eine Vorlage kann ich bisher nicht nachweisen. Florenz, Bibl. Naz. Centr. II. I. 232 (Magl. cl. XIX, 58) C 151 (nach Smijers, Josquin Werke, Motetten, Bundel I, S. IX), enthält ein mir nicht zugängliches vierstimmiges «Ave ancilla Trinitatis» von Yzach, das möglicherweise die Vorlage bildet.

159. Heinrich Isaac. Wes gyre (ggre?) («Je ne puis vivre»).

fo121 v/122 r, vierstimmig, 53 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Wolf, Isaac Werke):

Je ne puis vivre a mon ayse,
ye voy chose que me plaise.
I'ay ung mal des aultres le pire
que tous les iors croit et empire.
Je ne scay a que ie complaise,
je ne scay a que ie complaise.

Vorlage: Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, B 3, S. 30 («Je ne puis vivre»). Mit Ausnahme kleiner Floskeln in T 26, 32 und 33 ist der Tabulatursatz nicht koloriert. T 37 ist in der Tabulatur wiederholt. Die eigentümliche Überschrift «Wes gyre» oder «ggre» vermag ich nicht zu erklären.

160. Josquin des Prés. Omnia postposui ... (?).

fo 122 v/123 r, vierstimmig, 56 Takte, Schluss F—f—a—f′.

Die Überschrift ist schwer zu entziffern. In der Gesamtausgabe ist das Stück bisher nicht erschienen.

161. Jacket (?).

fo 123 r, vierstimmig, 41 Takte, Schluss c—c—g—c′.

Es ist unsicher, ob mit «Jacket» ein Hinweis auf den Komponisten oder der Textanfang gemeint ist. Jachet de Berchem, Jachet de Buus und Jachet de Mantua wie auch Giaches de Wert kämen als Komponisten aus zeitlichen Gründen kaum in Frage. Das Stück endigt mit zwei Sequenzierungen (T 26—29 und 36—39), die wie an das Übrige angehängt erscheinen.

162. (Heinrich Isaac). Filofosfz («Fille vous aves mal gardé»)[36].

fo 123 v/124 r, 86 Takte, Schluss F—f—a—f′.

[36] Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris). Vgl Acta musicologica, Vol. III, Fasc. 2, S. 52. «L'enigmatique «Phileuos aues» que Leonhard Kleber a transcrit en tablature est le «Fille vous avez mal gardé» d'Isaac, dont les paroles sont sans doute déguisées par pudeur».

Text (nach Wolf, Isaac Werke):

Fille vous aues mal gardé le pan d'auant.
Mere, ie ne puis amander, c'est par le temps.
Et figle, ma tre doulce fille, en ames vous home qui viue?
Mere, trop tart le m'aues dit et parles bas.
Tous ior de celle me souuient qui a la teste enueloppa
d'un crouercier en-safrana l'amarende ie l'ame bien bin bin bin.

Vorlage: Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, B 1, S. 27.

Infolge der rätselhaften Überschrift und der Anonymität der Chanson in der Sicherschen Tabulatur ist der Satz von Wolf nicht zum Vergleiche herangezogen worden. Er ist mit Ausnahme dreier Floskeln in T 73, 81 und 84 nicht ausgeziert. Eine zweite Orgelbearbeitung der gleichen Chanson findet sich bei Kleber fo 10 r, «Philephos aves», in fa, H(ans) P(uchner) (mit Hans Buchner dürfte der Intavolator gemeint sein). Sie ist von Wolf ebenfalls nicht veröffentlicht worden.

163. Anonym. O dulcedo virginalis.

fo 124 v—126 r, vierstimmig.

prima pars	149	Takte,	Schluss	F—f—c′—f′
secunda pars Ave mundi spes Maria	65	»	»	F—f—c′—f′
prima pars (Wiederholung von T 112 an)	38	»	»	F—f—c′—f′

(laut einer Notiz am Schluss der prima pars «Finis prime partis sequitur secunda pars ... Et incipit reiterando principium folij (fo 125 v) sine intervallo usque ad finem, Discantus c″ f′ f′ g′ g′»).

Eine Sequenz mit der folgenden ersten Doppelstrophe

«Ave mundi spes Maria — Ave virgo singularis
ave mitis, ave pia — ave digna stella maris
ave plena gratia. — replens orbem gloria.»

aus dem 12. Jahrhundert befindet sich in Cod. Helmst. 628 (W 1), Neuausgabe fo 186 r (vgl. Nr. 136, S. 120[33]). Da sie in der Melodie mit Sicher keine Übereinstimmung zeigt, ist es ungewiss, ob der Text für den zweiten Teil der Motette in Frage kommt.

Die beiden Mittelstimmen (Alt und Tenor) sind vertauscht (vgl. S. 54). Eine Originalvorlage kann ich bisher nicht nachweisen.

164. (Heinrich Isaac). Prophetarum.

fo 126 v—128 r, vierstimmig.

(prima pars)	89	Takte,	Schluss	c—c—g—c′
secunda pars Concede nobis (laut Register)	87	»	»	F—c—f—a.

Text (nach Grimmius und Wyrsung):

Prophetarum maxime vatumque princeps egregie Qui matris in vtero manens flexis genibus redemptorem salutasti et quo nato paternae vocis organa perempta nouum soluunter in canticum luceque fruens digito terrarum orbis demonstrasti salutem dicens: Ecce agnus dei qui tollit crimina mundi.

(secunda pars) Concede nobis tuas digne concinnere laudes Viasque tuas et vocem in deserto clamantem nostra modulatione prosequi per eum cuius tu superis inferisque fuisti praecursor posuit os meum dominus quasi gladium acutum sub umbra manus tuae protexit me Elisabeth zachariae magnum virum genuit Joannem baptistam praecursorem domini.

Vorlage: Sigismundus Grimmius Medicus et Marcus Wyrsungus, Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum, 1520, fo 219 v und 222 v (H. Yzac).

Der Schluss des zweiten Teiles der Motette, der mit den Worten «Elisabeth Zachariae» beginnt, stimmt überein mit der ersten Antiphone (ad Laudes et per horas) in nativitate S. Joannis Baptistae (24. Juni). Die im Diskant liegende Melodie entspricht im ganzen der heute noch gesungenen.

Die Vorlage steht eine Quinte höher in g. Die Tabulaturfassung müsste demgemäss stets mit b versehen sein. Dieses ist indes verschiedentlich zu h erhöht, wie auch die vierte Stufe zu fis (erster Teil T 45 und 87, zweiter Teil T 51). Die Vorlage weist keinerlei Erhöhungen auf, dagegen einmal (Bass T 62 dritte Note) die Erniedrigung der dritten Stufe (h) zu b. Im übrigen sind beide Fassungen sozusagen identisch.

165. Anonym. Inter natos mulierum non surrexit maior Johannes.
fo 128 v, vierstimmig, 39 Takte, Schluss c—c—g—c′.

Von den vier mir bekannten Melodien zu diesem Text (vierte Laudes Antiphone, Responsorium breve ad Sextam, zweiter Teil der Antiphone zum Magnificat und Processionsresponsorium, alle «In Nativitate S. Joannis Baptistae, 24. Juni») ist keine in der Motette zu entdecken. Der Tabulatursatz ist wohl die getreue, mit Ausnahme einer kleinen Floskel in T 12 (Diskant) unverzierte Übertragung einer vokalen Vorlage. Der Satz weist in T 35/36 zwischen Diskant und Alt schlecht verdeckte und offene Quintenparallelen auf.

166. (Josquin des Prés). O admirabile comertium.
fo 129 v/130 r, 103 Takte, Schluss B—b—d′—f′.

Text (nach Antiphonale):

O admirabile commercium: Creator generis humani, animatum corpus sumens, de Virgine nasci dignatus est, et procedens homo sine semine, largitus est nobis suam deitatem.

Vorlage: A. Smijers, Josquin Werke, Motetten, Bundel I, S. 24.

Smijers zählt zwischen T 35 und 40 versehentlich sechs anstatt fünf Takte und erhält so total einen Takt weniger. Vgl. Nr. 170.

167. (Josquin des Prés). Quando natus es.
fo 130 v/131 r, vierstimmig, 91 Takte, Schluss A—e—a—c′.

Text (nach Antiphonale):

Quando natus es ineffabiliter ex Virgine, tunc impletae sunt scripturae: sicut pluvia in vellus descendisti, ut salvum faceres genus humanum: te laudamus Deus noster.

Vorlage: A Smijers, Josquin Werke, a. a. O., S. 27.

Sicher schreibt fälschlich «Quando natus *est*». Der Satz steht bei Smijers eine Quarte höher als in der Tabulatur, in d (mit b und es). Vgl. Nr. 170.

168. (Josquin des Prés). Rubum quem viderat Moyses.
fo 131 v, vierstimmig, 63 Takte, Schluss A—a—e′—c″.

Text (nach Antiphonale):

Rubum quem viderat Moyses incombustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem: Dei Genitrix, intercede pro nobis.

Vorlage: A. Smijers, a. a. O., S. 29.

Die Vorlage hat vor allem im Bass fast durchgehend es, der Tabulatursatz häufig e. Vgl. Nr. 170.

169. (Josquin des Prés). Germinavit radix iesse.
fo 132 r, vierstimmig, 67 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Antiphonale):

Germinavit radix Jesse, orta est stella ex Jakob: virgo peperit Salvatorem: te laudamus, Deus noster.

Vgl. Nr. 170.

170. (Josquin des Prés). Ecce Maria genuit nobis Salvatorem.
fo 132 v/133 r, vierstimmig, 73 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Text (nach Antiphonale):

Ecce Maria genuit nobis Salvatorem, quem Joannes videns exclamavit, dicens: Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi, alleluia.

Vorlage: A. Smijers, a. a. O., S. 33.

Nr. 166—170 sind die Laudesantiphonen «In Circumcisione Domini et octava nativitatis (1. Januar)». Die Choralweise, wie sie heute gesungen wird, kann ich in den mehrstimmigen Sätzen nur ungenau und vereinzelt feststellen.

171. Andreas Silvanus. Letatus sum in hys.
fo 133 v — 134 v, vierstimmig.

prima pars		89 Takte, Schluss	A—e—e′—c″
secunda pars	Fiat pax in virtute tua	48 » »	A—a—e′—a′.

Der Zusatz «Andreas Silvanus composuit» ist in schwacher, wohl späterer Schrift beigefügt.

Text (nach Petrejus):

Letatus sum in his quae dicta sunt mihi, in domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri in atriis tuis Hierusalem.
Hierusalem quae edificatur ut civitas, cuius participatio eius in idipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus Domini testimonium Israel, ad confitendum nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio, sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Hierusalem, et abundantia diligentibus te.

(secunda pars) Fiat pax in virtute tua, et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos, et proximos meos loquebar pacem de te.
Propter domum Domini Dei nostri quaesiui bona tibi (Psalm 121).

Originalvorlagen:

Petrucci, Motetti de la corona, Libro primo (1514), fo 5.

Jo. Petrejus, Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum (Nürnberg 1539), Nr. 23 (A. de Sylua).

Es ist auffallend, dass die vielen altertümlichen Unterterzkadenzen, besonders im ersten Teil der Tabulaturfassung, in der vokalen Version (mir war nur Petrejus zugänglich) fehlen. Offenbar lag Sicher die Motette in einer ältern Form vor, als er sie in sein Orgelbuch eintrug. Die Tabulatur weist ausserdem einige chromatische Veränderungen auf, die bei Petrejus fehlen, ist aber im übrigen mit der Vorlage identisch.

172. (Wolfgang) Gräfinger. Fraw Ding uff erd mich erfrowen tut.

fo 135 r, vierstimmig, 34 Takte, Schluss G—g—d′—g′.

Das Lied hat, wie ein Wiederholungszeichen in T 14 anzeigt, die Barform (zwei Stollen und Abgesang). Die hypomixolydische Melodie liegt im Tenor. Das Stück ist als Liedsatz mit der Überschrift «Kein ding vff erd mich erfrewen thut» veröffentlicht von Koczirz in DTOe XXXVII, 2, S. 79. Da dort keine Vorlage genannt wird, dürfte der Satz Unicum sein.

173. N (?) Gräfinger. Ave sanctissima.

fo 135 v—137 r, vierstimmig.

prima pars		94 Takte, Schluss	F—f—c′—f′
secunda pars	Tu peperisti	70 » »	F—f—c′—f′.

Dem Titel ist die für die Datierung der Handschrift wichtige Bemerkung «noviter compositum per N (?) Gräfinger / anno 17 o (1517) mense maio» beigefügt.

Text (nach Arnold Schering, Musikgeschichte in Beispielen Nr. 95, S. 93):

Ave sanctissima (virgo) Maria, mater dei, regina celi, porta paradisi, domina mundi, tu es singularis, virgo pura, tu concepisti Jesum ex spiritu sancto.

Tu peperisti creatorem et salvatorem mundi in quo non dubito. Ora pro me dilectum Jesum filium tuum et libera me ab omnibus malis.

Vergleiche Nr. 6. In T 12 (Diskant) und T 18 (Tenor) sind altertümliche Unterterzkadenzen. Ein vierstimmiges «Ave sanctissima» (pedaliter) mit einer secunda pars «Ora pro me», das aber mit unserer Motette nicht zusammenstimmt, befindet sich bei Kleber auf fo 155 v, ein anderes, dreigeteiltes («Ave sanctissima» — «tu es singularis» — «Ora pro nobis Hiesum»), ebenfalls vierstimmiges von H. Yzach im Liber selectarum cantionum ... Sigismundus Grimmius Medicus et Marcus Wyrsungus, 1520, auf fo 204. Bäumker II, Nr. 11, S. 83/84 teilt eine Fassung mit dem deutschen Text «Gegrüsset seistu allerheiligste Maria» nach Leisentritt mit, die im Mainzer Cantual 1605 mit der Zuschrift «Das Antiphona Aue Sanctissima Teutsch» versehen ist. Bäumker nimmt an, die (f-jonische) Melodie sei höchst wahrscheinlich der lateinischen Antiphone entnommen. Die Antiphone kann ich bisher nicht nachweisen. Die Sachlage wird aber noch dadurch erschwert, dass weder Leisentritt, noch Kleber (anonym), noch Gräfinger (Sicher Nr. 173), noch Sicher (Nr. 6), noch der sechsstimmige, offenbar frei erfundene dreifache Canon von Verdelot bei Schering melodisch miteinander verwandt sind.

174. Anonym. Sancta Maria virgo.

fo 137 v, vierstimmig, 59 Takte, Schluss c—g—c′—c″.

Der vermutlich gregorianische Cf liegt in canonischer Nachahmung zwischen Tenor und Bass.

175. Anonym. Patrem omnipotentem.

fo 138 r—139 r, vierstimmig.

prima pars patrem	62 Takte,	Schluss	G—g—d′—g′
secunda pars et incarnatus est	107 »	»	e—e—h—e′.

Text:

(Credo in unum Deum), Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

(Zwei Abschnitte aus dem «Credo» der Messe).

Vergleiche die beiden «Et incarnatus est» Nr. 20 und 25, mit denen aber dieses Stück nichts zu tun hat.

176. Anonym. Salve Maria.

fo 139 v/140 r, vierstimmig, 73 Takte, Schluss F—f—c′—f′.

Das Stück ist ohne Zweifel die getreue Übertragung einer vokalen Vorlage.

3. Alphabetisches Verzeichnis nach Textanfängen.

Die Foliierung ist diejenige der Handschrift, die vom Verfasser beigefügte Numerierung entspricht der Reihenfolge in der Handschrift und der des voranstehenden Katalogs.

149.	Ach hulf mich laid	Josquin des Prés (?)	fo 115 v
1.	Ach Juppiter		V v
107.	Ade mit laid	(Paul Hofhaimer)	87 r
112.	A diu mors («Adieu mes amours»)	Josquin des Prés	90 v
101.	Adonay sanctissime	Gaspar (van Werbecke)	83 v
87.	Allein on end		74 r
138.	Am ersten mal lang mir wol		107 v
45.	A solis ortu(s) cardine I		46 v
153.	A solis ortus II		117 v
158.	Ave Ancilla Trinitatis		120 v
79.	Ave Maria		69 v
109.	Ave Maria	Nicolaus Craen	88 v
116.	Ave Maria (das lang)	(Josquin des Prés)	92 v
154.	Ave maris stella		118 r
140.	Ave regina celorum I		108 v
141.	Ave regina celorum II		109 v
6.	Ave sanctissima		7 v
173.	Ave sanctissima	N (?) Gräfinger	135 v
39.	Benedicta es	Jean Mouton	35 v
106.	Benedicta sit creatrix		86 v
152.	Bruder Conrat	(Heinrich Isaac)	117 r
143.	Brunete	(Jo. Schekem, «Stockem»)	111 v
51.	Carmen		52 v
139.	Carmen in A		108 r
70.	Cela sans plus («Zela zons plus»)	Johannes	65 r
77.	Cela sans plus non sufi pas («Zela sans plus non susipias»)		68 v
147.	Christe qui («Tripellied»)		114 r
60.	Christe sanctorum decus I		60 v
61.	Christe sanctorum decus II		61 r
147.	Crist ist erstanden («Tripellied»)		114 r
76.	Da pacem domine I		68 r
130.	Da pacem domine II		103 r
5.	Der Hund	(Heinrich Isaac)	5 v
99.	Descendi in (h)ortum meum		81 v
10.	Dies est leticie		9 v
94.	Die zechen Gbot («Decem praecepta»)	Heinrich Isaac	79 r
14.	Diua parens	Alexander Agricola	12 v
104.	Dung aultere amer (Victimae paschali)	Josquin (des Prés)	84 v
26.	Duo		25 v
170.	Ecce Maria genuit nobis Salvatorem	(Josquin des Prés)	132 v
55.	Ecce video celos	Nicolaus Craen	56 v
38.	(«Ein») frolich wessen («fröhlich Wesen»)	(Pierre de la Rue)	34 v
111.	Equi le dira	Heinrich Isaac	90 r
98.	Erkennen thu	(Heinrich Isaac)	81 r
46.	Es gieng ain man den berg uff	Hans Buchner	47 v

20. Et incarnatus est I		18 r
25. Et incarnatus est II		25 r
11. Exaudi		10 r
59. Ex(s)ultet celum		59 v
17. Factio For or su fa ps («Fa chio fo hor su fa presto»)		16 r
129. Fama malum		102 v
162. Filofosfz («Fille vous aves mal gardé»)	(Heinrich Isaac)	123 v
123. Fors seulement	(Matthäus Pipelare)	97 v
148. Fortuna de grande tempe	(Jean Japart)	114 v
44. Fortuna in mi	Hans Buchner	45 v
172. Fraw ding uff erd mich erfrowen thut	(Wolfgang) Gräfinger	135 r
157. Fraw glaub daz ich von hertzen mich		120 r
38. Frolich wessen («Ein fröhlich Wesen»)	(Pierre de la Rue)	34 v
169. Germinavit radix iesse	(Josquin des Prés)	132 r
30. Helas	Heinrich Isaac	28 v
119. Helgeron notis («nous»)	Alexander (Agricola oder Heinrich Isaac)	95 r
71. Hic est vere martir	Matthäus Pipelare	65 v
142. Hilf fraw von auch		111 r
161. Jacket		123 r
114. Jay pris a mours	(Jean) Japart	91 v
33. Ich stund ain ainem morgen	Ludwig Senfl	29 v
54. Ich stund ain ainem morgen		55 v
69. Ic ret my not spacieren	Jakob Obrecht	64 v
95. Jenay dueul	Alexander Agricola	79 v
16. Imprepel (Imprepol?) Frantaz		15 v
22. In dulci jubilo		21 v
83. In gottes namen I	Heinrich Isaac	71 v
132. In gottes namen II	Heinrich Isaac	104 r
121. In minem sin I	Heinrich Isaac	96 v
122. In minem sin II	Heinreich Isaac	97 r
156. In nomine	Heinrich Isaac	119 v
165. Inter natos mulierum non surrexit maior Johannes		128 v
37. Inviolata		33 v
151. Kemet fegen		116 v
117. Lamorra	Heinrich Isaac	93 v
89. Lenziota mia («Nenciozza mia»)	(Jean Japart)	75 r
171. Letatus sum in hys	Andreas Silvanus	133 v
82. Liebs maitli gut		71 r
43. Magnificat quarti toni		42 v
42. Magnificat quinti toni («Quintus tonus»)		39 v
68. Mamenche vel mabuche	Jakob Obrecht	64 r
115. Maria Junckfrow hochgeborn	Heinrich Isaac	92 r
18. Mater patris labores etc. (2a pars)		16 v
85. Mente tota	(Josquin des Prés)	72 v
103. Meß kin es hu («Meskin es hu»)	(Jacob Obrecht)	84 r
113. Min muterlin min muterlin	Heinrich Isaac	91 r
72. Mins lefkins pruyn oghen	Nicolaus Craen	66 r
28. Mon cuer languit		27 v

89.	Nenciozza mia («Lenziota mia»)	(Jean Japart)	75 r
91.	Nisi tu Domine		76 r
155.	Nobile sidus celesti sub arce		118 v
145.	Nobis natus		113 r
40.	Noli flere Maria I	Andreas N	37 r
52.	Noli flere Maria II	Andreas N	53 v
13.	Non Diua parens	Alexander Agricola	11 v
78.	Nunc franc archier Arsier («Ung franc archier»)	(Loyset Compère)	69 r
29.	Nun denck ich seer vyl hin und her		28 r
166.	O admirabile comertium	(Josquin des Prés)	129 v
163.	O dulcedo virginalis		124 v
160.	Omnia postposui (?)	Josquin des Prés	122 v
75.	On est bien maldi pour amor trop	Andreas Busnois	67 v
41.	O pulcherrima mulierum	Jean Mouton	38 v
105.	O Sancte Sebastiane		85 v
65.	Pange lingua I		62 v
66.	Pange lingua II		62 v
136.	Paranimphus salutat virginem		106 v
15.	Parce domine	(Jakob Obrecht)	14 v
56.	Parce domine (secunda pars)	Jakob Obrecht	57 v
57.	Parce domine (dreistimmig)	Heinrich Isaac	58 r
102.	Parce domine (vierstimmig)	(Heinrich Isaac)	83 r
175.	Patrem omnipotentem		138 r
92.	Por quoy ieno puis dire	(Jo. Stockem)	76 v
90.	Porquoy non	(Pierre de la Rue)	75 v
96.	Praeambulum super d		80 r
100.	(Praeambulum) (?)		82 r
137.	(Praeambulum) (?)		107 r
164.	Prophetarum	(Heinrich Isaac)	126 v
93.	Propter gravamen	Loyset Compère	78 v
167.	Quando natus es	(Josquin des Prés)	130 v
125.	Que est ista		98 v
42.	Quintus tonus («Magnificat quinti toni»)		39 v
108.	Regina celi	(Antoine) Brumel	87 v
23.	Resonet in laudibus		21 v
34.	Resonet in laudibus	Fridolin Sicher	30 v
35.	Resonet in laudibus I	Bernhard in Salem	30 bis v
36.	Resonet in laudibus II	Bernhard in Salem	31 v
50.	Resonet in laudibus	Fridolin Sicher und Hans Orgelmacher	51 v
168.	Rubum quem viderat Moyses	(Josquin des Prés)	131 v
124.	Salua nos Domine		98 r
146.	Salve crux		113 v
176.	Salve Maria		139 v
3.	Salve Regina	Johannes Schrem	1 r
24.	Salve Regina (Nobis post hoc	Paul Hofhaimer Johannes Kotter)	22 v 24 r
12.	Sancta Maria	Johannes Schrem	10 v
174.	Sancta Maria virgo		137 v
19.	Si dedero — Si dormiero	Alexander (Agricola oder Heinrich Isaac)	17 v

21.	Si sumpsero pennas	Alexander (Agricola oder Jakob Obrecht)	19 v
2.	So wend wir auff den berg		VI v
81.	Sparge fidelibus tuis verbum		70 v
134.	Spem in alium numquam habui		105 v
88.	Sub tuum praesidium	Heinrich Isaac	74 v
27.	T'Andernaken	(Paul Hofhaimer)	26 r
48.	Te Deum		48 v
127.	Tota pulchra es amica mea	Heinrich Isaac	100 v
58.	Tribulatio et angustia	(Josquin des Prés)	58 v
128.	Trina domine		101 r
147.	(«Tripellied»)		114 r
4.	Tristitia vestra	(Heinrich Isaac)	5 r
86.	Troplus secret	(Pierre de la Rue)	73 v
78.	Ung franc archier («Nunc franc archier»)	(Loyset Compère)	69 r
131.	Uß hertzen grund alias carmen in sol		103 v
67.	Ut queant laxis I		63 r
144.	Ut queant laxis II		112 v
62.	Veni creator I (?)		61 v
63.	Veni creator II		61 v
64.	Veni creator III		62 r
80.	Verlangen thut umb geben mich		70 r
147.	Vexilla regis («Tripellied»)		114 r
104.	Victimae paschali (Dung aultere amer)	Josquin (des Prés)	84 v
133.	Virgo dei genitrix		104 v
110.	Virgo Maria	Gaspar (van Werbecke)	89 v
135.	Virgo mater		106 r
97.	Virgo prudentissima	Josquin des Prés	80 v
73.	Vray dieu damor («Vray dieu d'amours»)	Matthäus Pipelare	66 v
74.	Vray dieu güel	Matthäus Pipelare	67 r
47.	Was sol ich machen		47 v
84.	Was wers das Riscach	H. B. v. Rischach C. H.	72 r
159.	Wes gyre (ggre)	Heinrich Isaac	121 v
150.	Wie kumpts uff erd		116 v
70.	Zela zons plus («Cela sans plus»)	Johannes	65 r
77.	Zela sans plus non susipias («Cela sans plus non sufi pas»)		68 v
	Ohne Textanfang:		
120.	Quatuor	Alexander (Agricola)	95 v
31.	—	Cardinal	29 r
118.	—	(Loyset) Compère	94 v
126.	—	Fuchswil(d)	100 r
53.	—	Jean Mouton	55 r
	Anonym und ohne Textanfang:		
7.	—	—	8 r
8.	—	—	8 v
9.	—	—	9 r
32.	—	—	29 v
49.	—	—	51 r

4. Alphabetisches Verzeichnis nach Komponisten.

Alexander Agricola	Diua parens	12 v
	Jenay dueul	79 v
	Non Diua parens	11 v
	Quatuor	95 v
Alexander Agricola oder Heinrich Isaac	Helgeron notis («nous»)	95 r
	Si dedero — si dormiero	17 v
Alexander Agricola oder Jakob Obrecht	Si sumpsero pennas	19 v
Bernhard in Salem	Resonet in laudibus I	30 bis v
	Resonet in laudibus II	31 v
Antoine Brumel	Regina celi	87 v
Hans Buchner	Es gieng ain man den berg uff	47 v
	Fortuna in mi	45 v
Andreas Busnois	On est bien maldi pour amor trop	67 v
Cardinal (?)	(Ohne Textanfang)	29 r
Loyset Compère	Nunc franc archier Arsier («Ung franc archier»)	69 r
	Propter gravamen	78 v
	(Ohne Textanfang)	94 v
Nicolaus Craen	Ave Maria	88 v
	Ecce video celos	56 v
	Mins lefkins pruyn oghen	66 r
Pierre de la Rue	Frolich wessen («Ein fröhlich Wesen»)	34 v
	Porquoy non	75 v
	Troplus secret	73 v
Josquin des Prés	Ach hulf mich laid	115 v
	A diu mors («Adieu mes amours»)	90 v
	Ave Maria (das lang)	92 v
	Ecce Maria genuit nobis Salvatorem	132 v
	Germinavit radix iesse	132 r
	Mente tota	72 v
	O admirabile comertium	129 v
	Omnia postposui (?)	122 v
	Quando natus es	130 v
	Rubum quem viderat Moyses	131 v
	Tribulatio et angustia	58 v
	Victimae paschali (Dung aultere amer)	84 v
	Virgo prudentissima	80 v

Joh. Fuchswild	(Ohne Textanfang)	100 r
Wolfgang Gräfinger	Ave sanctissima	135 v
	Fraw ding uff erd mich erfrowen thut	135 r
Paul Hofhaimer	Ade mit laid	87 r
	Salve Regina	22 v
	T'Andernaken	26 r
Heinrich Isaac	Bruder Conrat	117 r
	Der Hund	5 v
	Die zechen Gbot («Decem praecepta»)	79 r
	Equi le dira	90 r
	Erkennen thu	81 r
	Filofosfz («Fille vous aves»)	123 v
	Helas	28 v
	In gottes namen I	71 v
	In gottes namen II	104 r
	In minem sin I	96 v
	In minem sin II	97 r
	In nomine	119 v
	Lamorra	93 v
	Maria junckfrow hochgeborn	92 r
	Min muterlin min muterlin	91 r
	Parce domine (dreistimmig)	58 r
	Parce domine (vierstimmig)	83 r
	Prophetarum	126 v
	Sub tuum praesidium	74 v
	Tota pulchra es amica mea	100 v
	Tristitia vestra	5 r
	Wes gyre (ggre)	121 v
Heinrich Isaac oder Alexander Agricola	Helgeron notis («nous»)	95 r
	Si dedero — si dormiero	17 v
Jean Japart	Fortuna de grande tempe	114 v
	Jay pris a mours	91 v
	Lenziota mia («Nenciozza mia»)	75 r
Johannes (?)	Zela zons plus	65 r
Hans Kotter	Nobis post hoc	24 r
Jean Mouton	Benedicta es	35 v
	O pulcherrima mulierum	38 v
	(Fragment)	55 r
Andreas N (?)	Noli flere Maria I	37 r
	Noli flere Maria II	53 v
Jakob Obrecht	Ic ret my not spacieren	64 v
	Mamenche vel mabuche	64 r
	Meß kin es hu («Meskin es hu»)	84 r
	Parce domine	14 v
	Parce domine (secunda pars)	57 v

Jakob Obrecht oder Alexander Agricola	Si sumpsero pennas	19 v
Matthäus Pipelare	Fors seulement	97 v
	Hic est vere martir	65 v
	Vray dieu dámor («Vray dieu d'amours»)	66 v
	Vray dieu güel	67 r
H. B. v. Rischach C. H.	Was wers das Riscach	72 r
Johannes Schrem	Salve Regina	1 r
	Sancta Maria	10 v
Ludwig Senfl	Ich stund ain ainem morgen	29 v
Fridolin Sicher	Resonet in laudibus	30 v
Fridolin Sicher und Hans Orgelmacher	Resonet in laudibus	51 v
Andreas Silvanus	Letatus sum in hys	133 v
Jo Stockem	Brunete	111 v
	Por quoy ieno puis dire	76 v
Gaspar van Werbecke	Adonay sanctissime	83 v
	Virgo Maria	89 v

Die übrigen 82 Sätze sind anonym (vgl. Alphabetisches Verzeichnis der Textanfänge).

Anhang I.

Der übrige handschriftliche Nachlass Sichers.

Ausser dem Tabulaturbuch (Cod. 530) besitzt die Stiftsbibliothek St. Gallen eine weitere Anzahl von Bänden, die von Sichers Hand geschrieben sind oder in seinem Besitze waren. Sie seien kurz beschrieben und vor allem auf ihre musikalische Bedeutung hin, die ihnen allenfalls zukommt, untersucht[1].

Cod. 351. Missale (ohne Noten).

(S. 79.) Finis per me Fridolinum Sicher in expensis domini diethelm blarers de wartensee Cenobitae Monasterij S. Galli anno *1527* die 13 martij.

(Cod. 444.) Rituale (ad visitandum infirmum etc.).

(S. 90 ff.) *Totenoffizium:* «Chorus sanctorum angelorum te suscipiant et cum lazaro quondam paupere eternam habeas requiem» etc. Hufnagelneumen auf 4—5 Linien, die f-Linie rot, die übrigen schwarz.
Eine Notiz über Sicher als Schreiber oder eine Jahreszahl sind nicht vorhanden. Scherrer (a. a. O.) zählt den Codex zu den von Sicher geschriebenen, ohne einen Grund dafür anzugeben.

Cod. 445. Directorium Sangallense (deutsch).

Auß befelch des hoch(wirdigen) Fürst(en) und her her diethelm apt zu S. Gallen durch Fridli Sicher geschriben im jar *1541.*

Cod. 452. Regula S. Benedicti.

(S. 72.) Per actum per me Fridolinum Sicherum Canonicum in cella episcopali et Capellanus S. Jakobi ex muros oppidi S. Galli. Vigilia ex exaltationis S. Crucis (13. Sept.) finitum anno *1542.*

Martyrologium cum necrologio S. Galli.
(S. 267.) Fridolinus Sicher *1543.*

Cod. 461. Liber fridolini Sichery canonici capituli zellensi(s) nec non capellani S. Jakobi et organiste in Scto Gallo *1545.*

Liederbuch, neben der Orgeltabulatur musikalisch die interessanteste Handschrift. Die drei bis fünf Stimmen auf je zwei gegenüberliegenden Seiten in Mensuralnotation auf fünf Linien. Pergamenthandschrift (95 Seiten) mit Ledereinband von den Massen 14,5 × 18,2 cm. Sorgfältige Schrift mit hübschen Initialen in roter und blauer Farbe.

Arnold Geering hat in verdienstvoller Weise ein *alphabetisches Inhaltsverzeichnis*[2] angelegt. In der Überschrift ist anstelle von «episcopali» zweifellos «capituli» zu lesen. Ein Vergleich mit der Orgeltabulatur ergibt für das «Vray dieu damour» (S. 56) Matthäus Pipelare als Komponisten. Die inhaltliche Übereinstimmung der beiden Handschriften beschränkt sich

[1] Vgl. Gustav Scherrer, Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen.

[2] Arnold Geering, Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation. 1933, Beilage XI.

im übrigen auf die vier Stücke «Brunete» Jo. Stockem (S. 26), «Equi sa dira» H. Isacz (S. 70), «Fors seulement» Matthäus Pipelare (S. 8) und «Nenciozza mia» Japart (S. 60).

Die Handschrift ist 1936 von F. J. Giesbert in praktischer Ausgabe unter dem Titel «Ein altes Spielbuch (Liber Fridolini Sichery), mit drei, vier und fünf Stimmen für Blockflöten oder beliebige andere Instrumente» bei Schott No. 2439/40 (Mainz) veröffentlicht worden. Im Vorwort führt der Herausgeber aus, dass der Charakter der Schrift und besonders der Initialen auf niederländischen, flämischen Ursprung deute und dass wir annehmen können, Sicher habe das Büchlein in Konstanz oder St. Gallen, den natürlichen Durchgangspunkten für die nach Italien reisenden niederländischen Musiker, von einem Flamen erworben. Wie dem auch sei, jedenfalls scheint festzustehen, dass Sicher nicht als Schreiber und Verfasser des Büchleins zu betrachten ist. Die von ihm geschriebenen Bücher pflegte Sicher mit «scriptum per . . .», «peractum per . . .» oder wenigstens «per . . .» und dergleichen zu signieren. Die auf den obern Rand der ersten Seite dieser Handschrift gesetzten Worte, «Liber fridolini . . .», zeigen dagegen eher den Besitzer als den Schreiber an, sei es nun, dass Sicher das Büchlein erworben (wie Giesbert annimmt) oder als Geschenk erhalten hat.

Man hat sich gefragt, zu welchem Zwecke der Organist Sicher ein solches Liederbuch angelegt habe, ohne eine einleuchtende Antwort zu finden. Geering (a. a. O. S. 188) vermutet, dass es wie die Tabulatur zum Spiel auf der Orgel bestimmt gewesen sei, obschon die Notation und die Stimmenanordnung nicht für eine solche Auffassung sprechen. Mit der Annahme, in Sicher nur den Besitzer und nicht den Verfasser des Büchleins zu erblicken, erledigt sich auch diese Frage von selbst.

Cod. 532—539. Directorium perpetuum.

(Cod. 538, S. 245.) Laus deo *1520.*

Finit feliciter Liber dans modum orandi secundum ordinem ecclesiae et monasterij regalis divi Galli. Et rescriptum per me Fridolinum Sicher In expensis domini Graciosi Francisci Gaisberg abbatis huius monasterij divi Galli.

Der Anfang jeder Regel mit Initialen, der Anfang jedes Bandes gewöhnlich mit einem Bild und Wappen[3].

(Cod. 539, S. 21.) U. a. drei Musikinstrumente (Handharfe, Laute und Grossgeige) abgebildet.

Cod. 541. Antiphonarium horarum (per annum).

Zu Anfang neun Blätter Kalender, unten auf dem letzten Blatt: Fridli Sicher *1544.*

Mit vergoldeten Anfangsbuchstaben und einem gemalten Doppelbild in Blattgrösse. Hufnagelneumen auf fünf Linien.

[3] Vgl. Schweiz. Künstlerlexikon, Art. Sicher. Rahn wirft die Vermutung auf, ob «die schönen und delikaten Miniaturen» von Sichers Hand herrühren können, kommt aber zu einem verneinenden Ergebnis. Eine derartige Annahme würde mir sehr fraglich erscheinen, zumal kein Zeugnis von einer solchen Fertigkeit Sichers bekannt ist.

Anhang II.

1. Orgelbauvertrag mit Hans Schentzer[1].

Zů wüssen das der hochwirdig fürst vnd herr her Francischgus von gottes gnaden abbt deß gotzhus Sant gallen min gnädiger her dem Ersamen *Mayster hansen Schentzer von stůtgarten* orglenmacher die orglen in siner gnaden gotzhus vnd münster zemachen wie hernach von ainem artickel an den andern verschriben stat verdingt hat. Nemlich also das derselbig maister hans das corpus am werck vnd posityff wie es ietz ist bliben lassen. Item er sol zwo nüw laden machen die ainen zům werck und die andernn zům positiff vnd das die ain zům werck nit zů tieff noch zů wit zellen habe vnd das er och di löcher darzů nit zů groß mache derglich sol ers in der positifflad och machen. Item das pedal sol sine register alle besonder haben damit welche stain man dar zu zücht das sy nit an dem manual och gang deßglich sol er in dem manual och machen was stain man dar zů zücht das sy nit in dem pedal gang vnd das das manual besondre register habe. Item das pedal sol aigen kor haben das kain pfiff dar inn in dem manual sig desglich sol das manual ouch aigen kor haben das dehain pfiff noch principal in dem bedal sonder alles mit aignen pfiffen sye. Item das bedal sol haben so vil klafier F G A B H c cis d dis e f fis g gis a b c′; mag er das haben an der witi das er das h och dar inn machen mag es aber nit gsin ligt nit daran. Item das manual sol haben vier fa sol la obnen hinuff och darzů so vil soles in dem positiff och haben. Item er sol zway nüwe clafier machen ains zům werck das ander zům positiff, die clafier sond lang sin vnd drin och ain orten wol abgeschwaisst. Desglich so sond die semitonia nyder sin. Item das groß fa in dem positiff sol die grosse vnd stim haben wie das ander fa in dem manual das ist das nächst nach dem grossen. Item er sol die register zů dem manual vff ain sidten stellen vnd die (fo 160 v) zů dem bedal vff die andern sidten das sy nit durch enandern standindt. Item die wellen in dem werck sol er all an den orten mitt berment erlimen vff das best vnd die registrathur versorgen das sy nit lut kläppri. Item das klafier am werck sol rosch (rasch, behend) vnd lichtschlegig sin vnd das positiff noch liechter zů schlachen. Er sol ain durgende lad zů positiff machen. Item er sol noch zwen nüw belg an das werch machen vnd die alten belg vffthon vnd sy von nüwem den schuchmacher braiten vnd versorgen laussen. Item das werck sol vmb zwo pfiffen größer gmacht werden dann es jetz ist vnd sy für schieben vnd das bemal jetz sol das fa werden. Item die pfiffen sond all dick vnd starch sin vnd nit zů lang fůß haben vnd all in wendig och gehoblet. Er sol och die pfiffen all von nüwem machen aber was guter pfiffen da sind im hinder satz mag ers lassen b(l)ibenn. Item die principaul sond ain kurtze mensur haben vnd der hinder satz ain lange mensur. Item das pedal sol haben die principal flötten, item die kromhorner sond all gross von stimmen sin als die principal, darnach die nächst octaff über das principaul, die ander octaff über das principal, darnnach das zimel vnd sol haben den hindersatz, darnach die holflöten oder ainen zincken darfür doch das an octaff clauier syg dann das principal, Er sol och die pasunen als gross als principal haben. Item das manual sol haben die principaul flöten das sy ain octaff clener syennt dann das principal im pass, darnach die nächst octaff darüber, dernnach aber die nächst

[1] Copiabuch des Abt Franz, A 98, fo 160 r—161 v (Stiftsarchiv St. Gallen).

octaff über die ander, item so sol es haben ain gross zimel vnd ain clain scharpff lieplichs zimel, darnach ain gůten scharpffen grognen (gerogen = gediegen, von erster Qualität) hindersatz. Item vnd das die krom hörner ain octaff grösser syent dann die principal im manual, Es sol haben zingken vnd das sich verglichen den andernn stimen deßglichen die holflötte och also. Item das positiff sol haben die principal flöten von ainer kurtzen mensur das sy rösch angang. Item es sol haben ain gigli och ain hörnli wie das (fo 161 r) zů costentz zůn prediger, darzů ain hörnli mit der quart das als gross syg als das principaul, Item die holflöten, die schällenpfiffen, das zimel, den hindersatz vnd ain schwegli, das ist das ander octäfely über das principal vnd ain quint darzu. Item das man jegkliche stim ir aigen register hab. Item die principal sond all heruornen ston, es sig dann sach das die zwen klainsten kör nit hie vornen ston mögen, sunst sond sy all haruornen ston. Item er sol kain löcher in die pfiffen stechen in die fůß deßglich dehain pfiffen zů trucken nach vffrissen, es sol och dehain clafes herter sin dann das ander. Item so sol der wind in allen orten wol verfast vnd ganntz stät sin; vnd sollich orglen in allen obgeschribnen stucken machen vnd versechenn darmit vnd min gnädiger her vnd das gotzhus wol versorgt sig, ouch das er vnd der maister des Rom (Ruhm) habe, zu wellichem werch min gnädiger her dem maister alle braitschafft vnd züg, es sye zuon, möschi (Messing) vnd isni trät och holtz stachel isen schmit terlen leder vnnd anders, darzů so sol sin gnad im vnd noch zwain schrynern sine gsellen die zit des werchs im gotzhus ze essen geben och sy darinn legen, Dargegen so sol mayster hans denselbenn gsellen irnn sold wie er das mit in bekompt ußrichten, deßglich allen werchzüg selbs haben one des gotzhus costen. Item er sol vff nächstkünfftig liechtmeß das werck an fachen vnd nit wider daruo komen bis es gemacht wirt. Vnd vmb vnd für söllich werch vnd arbait so sol min gnädiger her von sant gallen dem obgenanten maister hansen geben vnd ußrichten ain hundert vnd zwaintzig gulden je dry tickplapphart für ain gulden nenlich drissig guldi so er das werch anfacht, fünffzig gulden so er das vßgemacht hat vnd demnach so die werschafft die er drü die nächst komenden jar zůthůnd verlopt hat uß ist das ander, nemlich vierzig gulden vnder denselben fünff gulden für trinckgelt vnd anders wochin es maister hans ordnet sin, doch so sol darmit (fo 161 v) min gnädiger her vmb alles abtrag vnd vßrichtung thon haben vnd witer nit schuldig sin, vnnd dis verding zu ainem warenn vrkund so sind es diser zedel zwen glicher lut geschriben von enandernn geschnidten vnd jedem tail ainer geben vff mentag nach sant franciscentag nach Cristi geburdt fünffzehenhundertt vnnd im ainlifften jar gezellt (6. Oktober 1511).

2. Orgelbauvertrag mit Rupprecht Eggstetter[2].

Zů wissen das der hochwirdig fürst vnnd her her franciscus abbt des gotzhus sannt gallen min gnediger her dem erbern vnnd kunstrichen *maister Růpprechten eggstetter* orglenmacher die orglen in siner gnaden gotzhus vnd münster sannt gallen ze machen wie hernach von ainem an das ander verschriben stat verdingt hat. Nemlich also das der selbig maister Růpprecht das werchk sölle machen das es die größi an der stim hab das das groß vt im pedal sol das

[2] Stiftsarchiv St. Gallen, Copiabuch des Abt Franz, A 98, fo 167 v.

groß la werch ain wenig nidrer. Item er sol die pfiffen all nüw och stark vnd dick machen vnd das werck sol zwo nüw laden haben, die ain zum werck vnd die ander zum posityff sol durchgend sin. Item er sol ain steten wind machen, die alten Belg herab thon vnd wol wider zůbraiten. Item das manual sol aygne register haben damit welche stim man darzu zücht das sy nit in dem pedal och gang, desglich sol er in dem pedal och aygne register haben, was stim man darzu zücht, das sy nit in dem manual och gang vnd das das manual bsondre register habe, das man all stimen mög abziehen vnd das das pedal och aigne register hab das man all stimen mög abziehen. Item das pedal sol aigen kör haben das kain pfyff dar inn in dem manual sig, desglich sol das manual och aigen kör haben, das kain pfyff noch principal in dem pedal sonnder als mit aignen pfiffen sige. Item das pedal sol haben clauier F G Gis A B H c cis d dis e f fis g gis a b h′ c′ [3]. Item das manual sol haben vier fa also verzaicht F G Gis A B H c cis d dis .... (etc. chromatisch bis) a″ das clauier sond die zway manual haben das ain werck (fo 168 r) vnd das ain positiff och souil. Item das clauier am werck sol ainer spann lanng sin das am positiff nit so lang. Item das gross fa im positiff sol die größi vnd stim haben wie das ander fa in dem manual das ist das nechst nach dem grossen fa. Die register zum pedal uff ain sidten vnd die register zum manual uff die ander sidten. Item er sol die wöllen all ain ortten mit Berment wol verlimen vnd die registratur versorgen das sy nit cläpre. Item das werchk sol rösch vnd licht zu schlachen sin, das positiff noch lichter vnd was gůt pfyffen im hindersatz sind die mag er lassen bliben. Item er sol kurtz mensur am principal machen, das rosch angang. So volgent harnach die register so das werck sol vnd wirt haben. Zum ersten das register im pedal: das principal, die nechst octaff ob dem principal, die ander octaff ob dem principal. Item die zůteckten pfiffen sond an der stim die nechst octaff ob dem principal sin. Darnach die busunen oder trumeten ain equa zů den teckten pfiffen, darnach den hindersatz vnd die hörböggen. So sond dise register in dem manual sin. Item die principal sond ain octaff clainer sin dann das principal im pas, die nechst octaff ob dem principal, die supra octaff ob dem principal, desglich den hindersatz vnd das zimel. Item die zůteckten pfiffen sond als gross vnd nider sin als principal, die holflöten sond als gross vnd nider sin an der stim als principal. So volgent harnach die register so der genant maister in das positiff sol machen. Item das principal sol ain octaff ob dem principal im manual sin, darnach die (fo 168 v) nechst octaff ob dem principal. Item die zůteckten pfyff(en) als gross an der stim als principal. Item ain hörnlin das hindersetzli. Item die schwegel als nider als principal im positiff. Item er sol kain pfiffen vff noch zůtrucken in den stymen sonnder all ganntz sin vnd das die principal all herfornen standint, vnnd sollich orglen in allen obgeschribnen stucken vnd artickeln machen vnd versechen darmit min gnediger her vnd das gotzhus wol versorgt sig och das er vnnd der maister des rom habe, zu wellichem werck sin gnad im alle braitschafft vnnd züg welcherlay er je bedarff vnd notturfftig ist vnnd sin wirder dartzu allen andern maistern vnd knechten es sige schryner schmiden schlossern murer vnd derglichen spyß vnd lon on entgeltnus des maysters geben, desglich so sol derselbig maister Rupprecht die zit vnd wil er ain sollichen orglen macht den tisch am nachtisch in der hell haben vnd daselbs mit andern essen vnd trincken och im gotzhus ligen, wohin man inn beschaidt vnd also vmb vnd für sollich arbait

[3] Auffallend, dass auch hier die Oktave von h nach b gerechnet wird.

vnd werck so sol vnd wil min gnedig herr von sant gallen dem obgenanten maister rupprechten egstetter geben vnnd vssrichten LXXXX guldin je dry dick plaphart fur ainen gulden nemlich jetz angendtz zwelff guldin, das vbrig nach vnd nach biß uff zechen guldin die selben sin gnad im zů vßgang der werschafft die der maister drü jar lanng die nechsten nach vollendung des wercks zethůnd gelopt hat By sinen gůten trüwen vnd darmit witer vnd verer zůgeben (fo 169 r) nit bunden sin, der obgemelt maister sol och angendtz vnd von stunden an an die arbait ston vnd die so furderlich das sin mag vßmachen och daruon one bßunder erloben mins gnedigen herren von sant gallen nit gon noch komen, deßglich so sol er allen oncosten ersparen. Item datum an zinstag vor sant Jakobs tag (19. Juli) anno *1513.*

Vff mittwuchen vor katrinen (21. November) anno item *1515* so hat min gnediger her zů sant gallen hievorgemelt maister růpprechten der nüntzig guldin alklich vnd aller ding vßgericht vnd bezallt anbiwesen Vlrich schenncken von castel hoffmaisters, vlrich bertzen schriber vnd michel röschen kämerling vnd ob inn der zit der werschaft der orglen ainicher brest zůfiel, das ist er zů besseren vnd zů machen schuldig.

Anhang III.

1. Anstellungsvertrag mit dem Organisten Valentin Negelin[1].

Zů wyssen das der hochwirdig furst und herr, her franciscus abbt des gotzhus sannt gallen, mins gnedigen herren, *valentin negelin von Costentz* zů ainem organisten in siner gnaden gotzhus vff genomen vnd bestelt hatt, also das er alle hochzitt vnd festen, so zwifach vesper gelutt wirtt, die vesper vnd Complet, och in dem ampt, den patrem vnd agnus dei, dar zů in secundis versperis schlachen, uß genomen das vest omnium sanctorum dann zůmal sol er nitt in secundis vesperis schlachen vsserthalb der västen (Fasten?), dem nach sol er in allen festen so man nitt zwifach lütt die vesper vnd complet, vnd in dem ampt den patrem vnd das agnus dei nit, och in secundis vesperis, darzů sol er vsserthalb der vasten vnd aduent an allen zwölffpattentag oder festen die man also halt genempt duplex minus die vesper vnd das ampt on den patrem och agnus dei vnd complett gar nitt. Er sol och zů allen zitten, so man das begertt schlachen, vnd ob man votiua hett in organis, vnd allwegens ordenlich vnd wol erfarn, was er schlachen soll Och welche melodiy zů den ympnis, des glich sol er die non an der vffart, ze pfingsten,Corporis cristi, in die anne die fruen meß, vnd zu ostren, vor der metin victime pascali etc. vnd ze winechten die crist meß mit dem te deum laudamus zů schlahen begertt wirtt, sol ers ouch tůn, vnd fur sich selbs vnd vnerloupt des dechans sol er nitt schlahen, dehains wegs. Er sol och dehains wegs weder wenig oder vil schlachen die wil man singt noch die senger vexieren oder das final, so sy singend oder gesungen hand, zaigen, sy züchend vff oder ab vnd dehain weltlich lied das mann vff der gassen singt schlachen sonder mütteten stück oder der glichen vnd das coral. Er soll och gůtt sorg zů der orglen haben vnnd (fo 97 r) und behuttsam besonder mit dem blasen versechen und daran sin das nütt brech ald breschafft deßglichen mit dem blaser och verschaffen vnd daran sin das nütt gehotzet, da mit das werck nit entrust sunder ordenlich getretten och wol gestöbt vff vnd zů thon werd vnd was an der orgel brest sin wurd, sol er angentz offnen vnd sagen, damit eß by zitt gemacht werd, och dar for sin das niemand zů jnen zů der orglen kömen mög, er sol och gantz niemand vff den schneggen lassen, Es sige dann von minen herren gemainlich erlopt. Er sol och ain vnderschaid haben, vnder den festen vnd so min gnediger her singt, langsamer vnd flißiger zů schlachen, Och so ain techan singt von des fests wegen anderst dann so ainer von dem Conuent singt, als sich och die festen taillen etc. Er soll sich och erberlich sunder wol halten vnd dehain lichtuertikaitt mit den jungen herren tryben, noch sy vff enthalten, in kain weg, och sich vnzerwurfflich halten, vnd vmb semlichs So soll er den tisch by dem nachtisch haben, och sin wonung im gotzhus vnd zů dem selben gitt im min gnediger her acht guldin vnd ain hoff rock vnd ist das jar angangen vff die vffartt (Himmelfahrt) Anno funffzechen hundertt vnd im funfften (1. Mai 1505).

Der obgenannten bestellung vnd nach dem vnd man willens geweßen, die orglen von nüwem ze machen, ist der orgennyst ain zit styll gestanden vnd nit bestellt gsin vnd aber ietz viderumb bestellt Also das es bi voriger abredung

[1] Stiftsarchiv St. Gallen, Copiabuch des Abt Franz, A 98, fo 96 v.

vnd artickel bliben vnd er die selben artickel hallten vnd volstrecken solle, daruon git man im des jars XII gulden, vnd den tysch zum nachtisch vnd ob sach were das man die orglen brechen würde ald das man sinen sunst nit mer welt, so mag man im vrlob vnd nach jars anzall geben des selben er sich benügen lassen soll, vnd ist das jar angangen vff die vffart christi (20. Mai) anno 1512.

Item min g(nediger) h(err) git dem organisten ainen som vin für das, so er geschlagen hat vnnd doch nit bestellt gewesen ist.

2. Anstellungsvertrag mit dem Organisten Melchior Högger[2].

Zů wissen das der hochwirdig fürst vnnd her her franciscus abt des gotzhus sant gallen min gnediger her *Caspar Höggers Son melchyorn* zů ainem organystän bestellt hat vff maynung wie harnach stat. Nemlich das der vatter inn nüntz desterminder sol lassen lernen danyden zů Costenntz by maister hannsen[3] vnd so ers ain můß hat, so sol er hinab zů im gon vnd ob er der festen halb nit kommenlichen hinab kommen könd, sol im maister hanns die tablatur gen sannt gallen gen, darmit vnd er zů lernen hab. Vnnd vff das so sol er alle fest schlachen zů welchen ziten er das gehaissen wirt, och so man votiua singen will vnd nit fest ist wie vnd wenn er beschaiden wirt, Es sige von m(inem) g(nedigen) h(errn), dem tächan oder wem sy es befelchnit ist. Item er sol by sinem vatter sin vnd inn der selb versechen der mit im ganng vnd sol nieman vff die orgla lassen denn den so inn fürt vnd den blaser den im min gnediger her gipt. Denn selben er och nit witer haissen sol denn wie der bestellt ist, desglichen allwegens die schlussel zů der orgla bym dechan nemen so er vff die orgla můß und im die so er wider darab gat widergeben. Ouch allwegens am dächan ald wem derselb es befelch fragen was er schlahen můß, vnd wenn er vff das werch gat so sol er die thür hinder im zůthůn, vnd sind das die fäst namlich wenn totum dupplex ist, das man zwifach vesper lüt so sol er die antiffona vf den letzten psalmen schlahen, das R(esponsoriu)m den ymp(nu)s, den magnificat, Die antiff(on)a nach dem magnificat oder ain stück darfur vnd die proceß des R(esponsor)ii[4] vnd vff söllich vest mag er alle register bruchen darzů inn der complet den ymp(nu)s die antiff(on)a von vnnser frowen vnd vor dem ampt das R(esponsoriu)m ad processionem et circuitum (?) etc ad officium den introit(us) K(yrie), gloria in excelsis, gradual, sequenz, Credo, offertorium, sanctus et agnus etc, vnd so sin gnad selbs singt sol er das offertorium vnd agnus dei lenger schlahen, denn so der dächan singt etc.

Die mindern fest so och duplex maius ist und man nit zwyfach lüt, sol man das Credo und Agnus dei nit schlahen und etlich register denn lassen styl ston. Wenn es aber duplex minus ist so sol er inn der vesper erst am Responsorium anfahen schlahen und zů der complet ger nit und im ampt Credo, Sanctus und agnus dei nit und sol denn uff das alls minst register brůchen und so man singt sol er kain pfiffen versůchen noch löfflin machen. Wenn man aber (fo 178 r) zů der münstermeß inn die orgla haist schlahen, so sol er ganntz cu(r)sarie schlahen unnd für das gloria in excelsis ain stück, für den sequenz

[2] Stiftsarchiv St. Gallen, Copiabuch des Abt Franz, A 98, fo 177 v.
[3] Hans Buchner.
[4] Offenbar gemeint die «Prozession mit dem Responsorium».

ain kurtzes stück, den credo nit, Sanctus nit, das agnus dei nit und die register uff das allerschlechtest brůchen und gat das Jar ain und uff uff das hailig fest ze winechten und git sin gnad im für alle ding X gulden. Unnd ob etwas an dem werck wette mangel sin, das er mercken möcht, sol er sich des nit annemen, sunders söllichs m(inem g(nedigen) h(erren) oder dem dächan sagen.

Die grossen fest.

Der hailig tag ze winnechten
S. Steffans tag
S. Johanns tag
der hailgen dry küng tag
unnser frowentag ze der kertzwich so sy vor dem sonntag ist LXX
der hailig ostertag
der mentag
der zinstag
S. notkerus tag
der uffart tag christi
Der hailig pfingstag
der mentag
der zinstag
Unnsers herren fronlichnamstag, och in secundis vesperis
unser frowen himelfart im ogsten, och in secundis vesperis
unser frowen tag im herpst
S. Gallen tag
Die kilchwiche des münsters, och in secundis vesperis
Aller hailgen tag
S. Othmars tag, och in secundis vesperis
Die kilchwiche Sannt othmars

(fo 178 v) *Das sind die mindern grossen fest.*

Der Nüw iars tag, circumcisio
S. wibrada tag
festum trinitatis
S. Johanns tag baptista
S. petter und pa(u)ls tag
unser frowen tag, visitatio
S. Constantins tag
S. benedictus tag, im sumer
S. michels tag
unser frowen tag, presentatio
unnser frowen tag, Conceptio

Die fest, so duplex minus ist.

S. Sebastians tag
mitwuchen in der osterwuchen
unnser frowen tag in conpassionis, uff den tag schlacht man das ampt zu der munstermeß och
S. Jörgen tag
S. marx tag, und schlacht man zum späten ampt omnia cantualia von der frömbden lüt wegen, mag och die register alle bruchen.

S. philipp und S. Jakobs tag
des hailgen Crützlag inventio
An Crützmitwuchen schlacht man das spättampt omnia cantualia und alle register mag er von der processio wegen bruchen
S. Ulrichstag, Die vesper unnd münster meß
S. maria magtalena tag
S. Jakobs tag
S. Anna tag, uff den tag schlacht man och das frůampt
S. larentzen tag
S. bartlomes tag
des hailgen Crützlag im herpst
Sant matheus tag
S. Symon und Judas tag
S. martis tag
S. katrina tag
S. Andres tag, usserhalb dem aduent
S. Joachims tag, schlacht man das ampt am morgen uff die predig
Am kindli tag das ampt nit aber in secundis vesperis von des schůler appt wegen[5].

3. Primi cantoris officia[6].

Frater Othmarus fluck[7] sol haissen und sin primus cantor in sumis festiuitatibus mit her Jochim cůntzen und sol by den schůleren ston jettweder uff ain chor und daran sin das ordenlich nit zů lang noch zů kurtz nit zů hoch noch ze nider gesungen werd und nit confusiones beschechen des glich in der meß zů den selben zitten und ob sy nit baid da werint das doch ainer da sig und hellf den chor regieren und soll och sich züchtiklich und erberlich halten und dem dechan gehorsam sin.

4. Secundi cantoris officia[6].

Frater Jochim Cůntz[8] sol hayssen und sin secundus Cantor in summis festiuitatibus mit her othmar flucken und sol by den schůleren ston jettweder uff ain chor und daran sin das ordenlich nit zů lang noch zů bald nit zů hoch noch ze nider gesungen werd und nit confusiones beschechen, des glich in der meß zů den selben zitten und ob sy nit baid da werint das doch ainer da sig und hellff den chor regieren, Er sol och die taffel im capittel ordenlich und unfortailig legen och die zaichen by unnser frowen trüwlichisten uff schriben und verkünden lassen und soll och sich züchtiklich und erberlich halten und dem dechan gehorsam sin.

---

[5] Über den Schülerabt vgl. Von Arx III, 259 ff.

[6] Stiftsarchiv St. Gallen, Copiabuch für Abt Franz, A 98, fo 130 r.

[7] Othmar Fluck erscheint 1504 unter den Wählern für Abt Franz, wird 1509 nochmals erwähnt (St.-Arch., Bd. 96, fo 119 b), gest. 3. Sept. 1510.

[8] Joachim Cůntz, 1504 ebenfalls unter den Wählern für Abt Franz, gest. 2. Febr. 1515, «Joachim Cuntz, presbyter, qui scripsit utiles libros monasterio» (Wartmann, das 2. St. Galler Totenbuch). Er schrieb den bekannten, irrtümlich einem Frater Joachim Brander zugeschriebenen Codex «Brander» (Stiftsbibliothek St. Gallen, cod. 546).

Anhang IV.

Brief des Orgelbauers Meister Augustin in Landsberg (am Lech) an den Bürgermeister und Rat von St. Gallen[1].

Dem ersamen vnd weysen herren hans renspurg bwrgermaister vnd einem ratt zu sand gallen.

Vntertanigen vnd willigen gehorsamen dinst vnd gruß zu vor. Ersamen vnd weysen herren mir ist wissund vnd verkundet worden wy ir im wyllen sind ein werck vnd orgl machen vnd damit zyren das gottßhawsß des heyligen martrersß sand laurentzen vnd in sonderhait gott zu lobe vnd zu ere vnd ist wol vnd recht getan. Nwen sin etlich ausß ewer ersamen vnd loblichen stat bwrger vnd auch andry will mer gewesen zu lantsperg in sunderhait Jacob zyli vnd auch der statsreyber dy mein arbait gesehen vnd gehortt haben beyder tail zynen vnd hwlczen. Vnd dazu me wer eß sach das selbige arbeytt vnd orgl byß hy here nicht vordinget ware bitten ich ein ersamen vnd weysen rat mir in guten erschyessen vnd vm ewch vordyenen lassen vnd das selbig werck vnd obgemelt orgl zu wercken zu stan lassen vnd wil ewch allenthalben trewlichen vnd auffrichtiglichen wr sorgen vnd endlichen halten vnd laysten in wolicher maynung ich mith mitt ewch vnd ir mir vorbinden wurde das ßall allenthalben gehalten werden an alleß geferd vnd außwge vnd ein ander maister wo er wer nemen von eyner solichen arbayt aber orgl XL gulden da wil ich nemen XX gulden vnd ein ander XX da ich X vnd sind ingedachtig des gebettz vnd anlaytung das da hat getan von meinen wegen fwr einem iar an einen ersamen herren vnd burgermaister zw der selben zeyt her sebastian chamerer vnd Kastner meyneß gnadigen herren von wesseß brwnn vnd wollen mir erschwessen vnd fwedrung geben fwer einen andren.

Datum am donerstag zu mittvasten da man singen ist Salus populi[2] M tttt vnd im LXXXX IIII iar (6. März 1494).

Maister Augustinus
orglmacher zu lantsperg.

---

[1] Missiven zum Jahre 1494, Stadtarchiv St. Gallen.

[2] Anfangsworte zum Introitus der Messe, die an diesem Tage gesungen wird: «Salus populi ego sum, dicit Dominus».

Quellenverzeichnis.

1. Handschriften und seltene Drucke.

Stiftsbibliothek St. Gallen.

Cod. 530 Fridolin Sicher, Orgeltabulatur.
Cod. 461 Fridolin Sicher, Liederbuch.
Cod. 462 Johannes Heer, Liederbuch.
Cod. 463/64 Aegidius Tschudi, Liederbücher.
Cod. 351, 444, 452, 532—39, 541, 546, 1262, 1263.

Stiftsarchiv St. Gallen.

Copiabücher des Abt Ulrich Rösch, A 93, A 94, A 95.
Copiabücher der Äbte Gotthard und Franz, A 96, A 97.
Copiabücher des Abt Franz, A 98, A 99.
Copiabuch des Abt Kilian, A 99 B.
Copiabücher der Äbte Franz und Diethelm, A 100, A 101, A 102.
Copiabücher des Abt Diethelm, 103 A, 103 B, 104, 105, 106, 107.
Acta monasterii S. Galli, B 299, B 300, B 301, B 302, B 303, B 304, B 305, B 306, B 312.
Tom A 63a, Tom A 116, Tom 89, Tom 724, Tom 878.
Lehenbuch der Stadt St. Gallen, sub Francisco Abbate 1504, L. A. 84.
Pfrundbrief-Urbar, Tom 441.
Wiler Pfalzrats Protokoll, Tom 1134.
Necrologium ... coll. P. Chrysostomo Stipplin, B 231.
Urkunde 04 F 5.

Stadtbibliothek Vadiana St. Gallen.

Hartmann, G. L., Kunstgeschichte von St. Gallen, S 1611 c.
— Biographien von schweiz. Künstlern, S 1611 d.
— Beiträge zu den Lebensgeschichten aller Geistlichen, die Bürger der Stadt St. Gallen waren oder daselbst in Diensten standen (1826), hs. 117a.
Kessler, Josua, Chronologie St. Gallischer Begebenheiten (1540—1645), Hs. No. 74.
Rütiner, Johannes, Diarien (Copie von Carl Leder 1894) Ms. 79 c/d.

Stadtarchiv St. Gallen.

Missiven zum Jahre 1494.
Ratsprotokolle 1510—1530.
Rechnungsbuch der St. Laurenzenkirche, Band 9.
Urkunden Tr XVI[4], 75 a/b.
Wegelin, Carl, Collectanea Stadt st. gallischer Geschlechter, 1821, 2 Bände (handschriftlich).

Bürgerarchiv Bischofszell.

Reg. 241, 247, 257, 291, 368, 482, 662, 625.
Papierurkunde II, 23.

Thurgauisches Kantonsarchiv Frauenfeld.

St. Pelagienstift Bischofszell SA 13, Urkunde 535.
St. Pelagienstift Bischofszell VI, 3, Urkunde 555.

Universitätsbibliothek Basel.

Forster, Georg, Ein außzug guter alter und newer Teutscher liedlin (Nürnberg 1543), F IX 59—62.
Glarean, Heinrich, Dodekachordon (Basel 1547).
Holtzach, Oswald, Fundamentbuch F VI 26 c.
Hans von Konstanz, Fundamentbuch (1551), F I 8.
Kotter, Hans, Tabulaturbücher, F IX 22 und F IX 58.
Thürlings, Adolf, Fridolin Sicher, Orgeltabulatur (handschriftliche Übertragung) kr VI 613.
Ms. F X 1—4 und F X 21.

Centralbibliothek Zürich.

Buchner, Hans, Fundamentbuch, Ms. S. 284 a/b.
Orgeltabulatur Ms. Z XI 301 (einem Exemplar des «Spiegel der Artzney» von Laurentius Fries beigebunden).

Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Kleber, Leonhard, Tabulaturbuch (transcription ms. intégrale par A. G. Ritter, 1879).
Petrucci, Ottaviano dei, Harmonice musices Odhecaton, 2e. éd. 1504.
— Canti C, numero cento cinquanta (1503).

2. Literatur.

Agricola, Martin, Musica instrumentalis deudsch (Neuausgabe Publ. der Gesellschaft für Musikforschung, Band 20).
Aich, Arnt von, Liederbuch (herausgegeben von Ed. Bernoulli und H. J. Moser, Kassel 1930, Bärenreiter Ausgabe 386).
Ambros, A. W., Geschichte der Musik (Band III und V, 1880 und 1882).
Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae pro diurnis horis a Pio papa X restitutum (Romae, typis polyglottis vaticanis, 1908).
Apel, Willi, Die Tabulatur des Adam Ileborgh (ZfMw, XVI, 1934, S. 193).
von Arx, Ildefons, Geschichten des Kantons St. Gallen (3 Bände, 1810, 1811, 1813).
Bäumker, W., Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen (3 Bände, Freiburg i. Br., 1883—91).
Baumann, Otto A., Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen (Kassel 1934) — zitiert «Baumann».
Bernoulli, Eduard, Chansons und Tänze, Pariser Tabulaturdrucke für Tasteninstrumente (München 1914).
— Aus Liederbüchern der Humanistenzeit (Leipzig 1910).
Böhme, F. M., Altdeutsches Liederbuch (Leipzig 1877, Neuauflage 1913).
Bridler, Theodor, Zur Baugeschichte der Stadtkirche in Bischofszell (Manuskript).
Büchi, Albert, Zu Fridolin Sicher (Anzeiger für Schweizer Geschichte, neue Folge, Band 10, S. 204).
Cappelli, A., Dizzionario di Abbreviature Latine ed Italiane (Milano 1899).
Chassant, L. A., Dictionnaire des Abréviations latines et françaises (Paris 1876).
Cherbuliez, A.-E., Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte (Frauenfeld 1931).
Chybinski, Adolf, Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland (SIMG, XIII).
Clark, J. M., The Abbey of St. Gall (Cambridge 1926).
des Prés, Josquin, Ausgewählte Kompositionen (Eitner, Publicationen Band VI).

Egenolf, Christian, Gassenhawerlin und Reutterliedlin, Frankfurt a. M. 1535 (Facsimile-Ausgabe von H. J. Moser, Augsburg und Köln 1927).

Eisenhofer, Ludwig, Grundriss der katholischen Liturgik (Freiburg i. Br., 1926).

Eitner, Robert, Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (1877). — Zitiert «Eitner Bibliographie».

— Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten (Leipzig 1899—1904).

— Das Buxheimer Orgelbuch (Partielle Neuausgabe, Beilage der MfMg, 1887/88).

Erk-Böhme, Deutscher Liederhort (3 Bände, Leipzig 1893/94).

Fluri, Adolf, Orgel und Organisten in Bern vor der Reformation (Bern 1905).

Frerichs, Elly, Die Akzidentien in Orgeltabulaturen (ZfMw VII, S. 99).

Frotscher, Gotthold, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition (Berlin 1935/36).

Geering, Arnold, Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation (Schweiz. Jahrbuch für Musikwissenschaft, VI, 1933).

Glarean, Heinrich, Dodekachordon (übersetzt und übertragen von Peter Bohn, Publ. d. Gesellschaft f. Musikforschung XVI, 1933).

Götzinger, Ernst, Fridolin Sichers Chronik (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, neue Folge, Heft 10, St. Gallen 1885). — Zitiert «Si».

— Joachim von Watt, deutsche historische Schriften (3 Bände, St. Gallen 1875). — Zitiert «Vadian».

— Chronik des Hermann Miles (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, Band 28).

Gombosi, Otto Johannes, Jakob Obrecht, eine stilkritische Studie (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Leipzig 1925).

Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis (Romae typis vaticanis 1908).

Greith, C., Der Choralgesang im Kloster St. Gallen (Einleitung zum Cantarium Sancti Galli, St. Gallen 1845).

Grotefend, H., Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit (Hannover 1928).

Haltmeyer, Marx, Beschreibung der eidgenössischen Stadt St. Gallen Gelegenheit, Geschichten und Regiment (1683).

Handschin, Jacques, Das Pedalklavier (ZfMw XVII, S. 418).

Hardegger, August, Die Frauen zu St. Katharina in St. Gallen (Neujahrsblatt des historischen Vereins St. Gallen, 1885).

— *Schlatter*, Salomon und *Schiess*, Traugott, Die Baudenkmäler der Stadt St. Gallen (St. Gallen 1922). — Zitiert «Baudenkmäler».

Henggeler, P. Rudolf, O. S. B., Professbuch der fürstlichen Benedictinerabtei der heiligen Gallus und Otmar zu St. Gallen (Monasticon-Benedictinum Helvetiae, Zug 1929).

Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz (Band VI, Neuenburg 1931).

Idiotikon (Schweizerisches).

Jachimecki, Zdzislaw, Eine polnische Orgeltabulatur aus dem Jahre 1548 (ZfMw II, S. 206).

Jeppesen, Knud, Der Kopenhagener Chansonnier (Leipzig 1927).

— Die mehrstimmige italienische Laude um 1500 (das zweite Laudenbuch des Ottaviano dei Petrucci, 1507), (Leipzig und Kopenhagen 1935).

Kessler, Johannes, Sabbata (Herausgegeben von Emil Egli und Rudolf Schoch, St. Gallen 1902).

Kinkeldey, Otto, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts (Leipzig 1910).

Klotz, Hans, Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock (Kassel 1934).

Knobloch, Kindler von, Oberbadisches Geschlechterbuch, Band III (Heidelberg 1919).

Koczirz, Adolf, siehe unter Nowak.

Kuhn, K., Thurgovia sacra, Geschichte der katholischen Pfarrgemeinden des Kantons Thurgau (Frauenfeld 1869).

Leichtentritt, Hugo, Geschichte der Motette (Leipzig 1908).

Leu, Hans Jakob, Allgemeines Helvetisches, Eydgenössisches oder Schweitzerisches Lexikon (Zürich 1747—1765).

Liliencron, Rochus von, Deutsches Leben im Volkslied um 1530 (Leipzig 1884).

Loewenfeld, Hans, Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch (Diss. Berlin, 1897).

Mahrenholz, Christhard, Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau (Kassel 1930).

Marbach, Carolus, Carmina Scripturarum (Argentorati 1907).

Marxer, Otto, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens (St. Gallen 1908).

Merian, Wilhelm, Bonifacius Amerbach und Hans Kotter (Zeitschr. f. Geschichte und Altertumskunde, Basel, Band XVI).

— Drei Handschriften aus der Frühzeit des Klavierspiels (AfMw II, 1919/20).

— Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter (Diss. Basel, 1916). — Zitiert «Merian Diss.»

— Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern (Leipzig 1927).

Mone, F. J., Lateinische Hymnen des Mittelalters (Freiburg i. Br. 1853).

Morel, P. Gall, Lateinische Hymnen des Mittelalters (Einsiedeln 1868).

Moser, Hans Joachim, Geschichte der deutschen Musik (I, Stuttgart-Berlin 1926).

— Paul Hofhaimer (Stuttgart und Berlin 1929). — Zitiert «Hofhaimer», Anhang «Hofhaimer Werke».

— Leben und Lieder des Adam von Fulda (Jahrbuch der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Berlin, I, 1929).

— Frühmeister der deutschen Orgelkunst (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1930). — Zitiert «Frühmeister».

— Hofhaimeriana (ZfMw XV, S. 127).

Müller, Joseph, Die Tagebücher Rudolf Sailers (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, XXXIII, vierte Folge 3, 1913).

Müller, Theodor, Die st. gallische Glaubensbewegung zur Zeit der Fürstäbte Franz und Kilian, 1520—1530 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, XXXIII, vierte Folge 3, 1913).

zur Nedden, Otto, Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert (Kassel 1931).

— Zur Musikgeschichte von Konstanz um 1500 (ZfMw XII, 1929/30).

Nef, Karl, Sebastian Virdungs Musica getutscht (Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel, 1924).

Nef, Walter Robert, Pater Heinrich Keller, ein Organist im Kloster St. Gallen (Mitteilungen der Schweiz. Musikforschenden Gesellschaft III, 1936, S. 1).

Nowak, Leopold, *Koczirz*, Adolf und *Pfalz*, Anton, Das deutsche Gesellschaftslied in Oesterreich von 1480—1550 (DTOe XXXVII, 2).

Oeglin, Erhart, Liederbuch, Augsburg 1512 (Neuausgabe von Robert Eitner, Publicationen Band IX).

Päsler, Carl, Fundamentbuch von Hans von Constanz (VfMw V, 1889).

Paumann, Konrad, Fundamentum organisandi, 1452 (Herausgegeben von Arnold und Bellermann, Chrysandersche Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, II).

Pirro, André, Orgues et organistes de Haguenau (Revue de musicologie, 1926).

Praetorius, Michael, Syntagma musicum, II, de organographia (Neuausgabe Publ. d. Gesellschaft für Musikforschung, 13).

Refardt, Edgar, Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz (Leipzig-Zürich, 1928).

Riemann, Hugo, Katechismus der Orgel (Leipzig 1901).

— *Einstein*, Alfred, Musiklexikon (11. Aufl., Berlin, 1929).

Rietschel, Georg, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste (Leipzig 1893).

Ritter, A. G., Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen im 14.—18. Jahrhundert (Leipzig, 1884).

Rokseth, Yvonne, La musique d'orgue au XVe siècle et au début du XVIe (Paris 1930).

— Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531 (Paris, 1925).

— Treze Motetz musicaulx auec ung Prélude (Publications de la société française de musicologie, première série, tome V, Paris 1930).

Runge, Paul, Der Marienleich Heinrich Laufenbergs «Wilkom lobes werde» (Liliencron-Festschrift 1910, S. 228).

Sachs, Curt, Reallexikon der Musikinstrumente (Berlin 1913).

— Handbuch der Musikinstrumentenkunde (Leipzig 1920).

Scheiwiler, Albert, Geschichte des Chorstifts St. Pelagius zu Bischofszell im Mittelalter (Schriften des Vereins f. d. Geschichte d. Bodensees und seiner Umgebung, 45, 1916).

Scheiwiler, J. Al., Die Reform im Kloster St. Gallen (Zeitschrift für schweiz. Kirchengeschichte, XXII, 1928).

Schering, Arnold, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance (Leipzig 1914).

— Geschichte der Musik in Beispielen (Leipzig 1931).

Schiess, Traugott, Geschichte der Stadt St. Gallen (St. Gallen 1917).

Schlecht, Raymund, Ein Beitrag zur Musikgeschichte aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts (MfMg II, 1870).

Schlick, Arnold, Spiegel der Orgelmacher und Organisten, 1511 (Neudruck MfMg I, 1869).

— Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein, 1512 (Neuausgabe Gottlieb Harms, Klecken, 1924).

Schnoor, Hans, Das Buxheimer Orgelbuch (ZfMw IV, 1921).

Schöffer, Peter, Liederbuch, Mainz 1513 (Neuausgabe der Gesellschaft Münchener Bibliophilen, 1909).

Schubiger, P. Anselm, Die Pflege des Kirchengesangs und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz (Einsiedeln und New-York, 1873).

Smijers, A., Werken von Josquin Des Prés (Amsterdam und Leipzig). — Zitiert «Josquin Werke».

Tirabassi, A. M. G., La mesure dans la notation proportionnelle et sa transcription moderne (Diss. Basel, 1927).

Thürlings, Adolf, Die schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation (Bern 1903).

— Senfls Geburtsort und Herkunft (DTB III, 2, 1903).

Vadianische Briefsammlung, die, (herausgegeben von Emil Arbenz und Hermann Wartmann, Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 30 a).

Varii cantus ad processionem et benedictionem ss. sacramenti (ex libris vaticanis et solesmensibus excerpti, Desclée et socii).

Virdung, Sebastian, Musica getutscht, Basel 1511 (Neuausgabe Leo Schrade, Bärenreiter, 1931).

Vogel, Emil, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700 (Berlin 1892).

Vogeleis, Martin, Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass (Strassburg 1911).

Vogler, Katharina, Das Dominikanerinnenkloster St. Katharina in St. Gallen zur Zeit der Reformation (Zeitschrift für schweiz. Kirchengeschichte, XXVIII, S. 1, 105, 161 und 256).

Wackernagel, Philipp, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts (Leipzig 1864).

Wartmann, Hermann, Das zweite St. Galler Totenbuch (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, 1884).

Wasielewski, J. W. von, Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert (Berlin 1878).

Wegelin, Karl, Die Pfarrkirche St. Laurenzen von ihrem Ursprunge bis auf unsere Zeiten (St. Gallen 1832).

Weidmann, Geschichte der Stiftsbibliothek von St. Gallen (1841).

Weitzmann, C. F. — *Seiffert*, Max, Geschichte der Klaviermusik (Band I, Leipzig 1899).

Werra, Ernst von, Johann Buchner (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1895, S. 88).

Wolf, Johannes, Handbuch der Notationskunde (2 Bände, 1913—1919).

— Heinrich Isaac, weltliche Werke (DTOe XIV, 1 u. XVI, 1). Zitiert «Isaac Werke».

— Werken van Jakob Obrecht (Amsterdam und Leipzig). — Zitiert «Obrecht Werke».

Wyss, Georg von, Geschichte der Historiographie in der Schweiz (Zürich 1895).

Zahn, Johannes, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder (1880—1893).

Zenck, Hermann, Sixtus Dietrich (Publikationen d. deutschen Musikgesellschaft, III, 2).

Abkürzungen.

AfMw = Archiv für Musikwissenschaft.
DTB = Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
DTOe = Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich.
MfMg = Monatshefte für Musikgeschichte.
SIMG = Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft.
VfMw = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.
ZfMw = Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Berichtigung.

S. 19, Anmerkung [34] lies „S. 31“ statt „S. 29“.
S. 29, Anmerkung [26] lies „S. 25“ statt „S. 23“.

NOTENTEIL

Thematisches Verzeichnis der Sicherschen Orgeltabulatur.

Als erster hat sich *Adolf Thürlings*, der verdiente Erforscher schweizerischer Musikgeschichte im Zeitalter der Reformation, eingehend mit der Sicherschen Orgeltabulatur und ihrem Verfasser beschäftigt[1]. Vor gut dreissig Jahren stellte er eine im ganzen sorgfältige und exakte, bis auf wenige Auslassungen (fo 2, 3, 7 v, 8 r und 17 r Takte 84 bis Schluss) vollständige Übertragung des Tabulaturbuches her, die seit seinem Tode in der Basler Universitätsbibliothek aufbewahrt wird[2]. Die Übertragung ist auf drei (bzw. vier oder fünf) Systemen angelegt, also in Partiturform, nicht im Sinne einer Tabulatur als Orgel- oder Klaviersatz. In einer besondern Arbeit seine Studien zum Abschluss zu bringen, ist Thürlings aber offenbar nicht mehr möglich gewesen.

Eine Anzahl von Sätzen ist im Lauf der letzten Jahre veröffentlicht worden. Johannes Wolf nahm die betreffenden Stücke von Heinrich Isaac und Jakob Obrecht in die beiden Gesamtausgaben auf, Hans Joachim Moser diejenigen Paul Hofhaimers in die Sammlung von dessen Werken[3]. Zwei Liedbearbeitungen haben Leopold Nowak und Adolf Koczirz ihrem Band «Das Gesellschaftslied in Österreich von 1480—1550» einverleibt, nämlich Wolfgang Gräfingers «Kein (Fraw) ding vff erd» und Paul Hofhaimers «Ade mit laid»[4]. Dreizehn Sätze machte Hans Joachim Moser in seiner Sammlung «Frühmeister der deutschen Orgelkunst»[5] der Praxis zugänglich (zu einem weitern Stück, Hofhaimers «T'Andernaken», dient Sicher neben Kleber und Kotter als dritte Quelle). Leider lassen die Moserschen Übertragungen bisweilen die nötige Sorgfalt

---

[1] Die schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation, einige Notizen auch in «Senfls Geburtsort und Herkunft» (DTB III, 2, S. XIII).

[2] Signatur kr VI 613.

[3] Johannes Wolf, Heinrich Isaac, weltliche Werke (DTOe XVI, 1).
— Werken van Jakob Obrecht.
Hans Joachim Moser, Paul Hofhaimer, Anhang: Hofhaimers Werke.

[4] DTOe XXXVII, 2, S. 79 und 81.

[5] Veröffentlichungen der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik I (Berlin 1930).

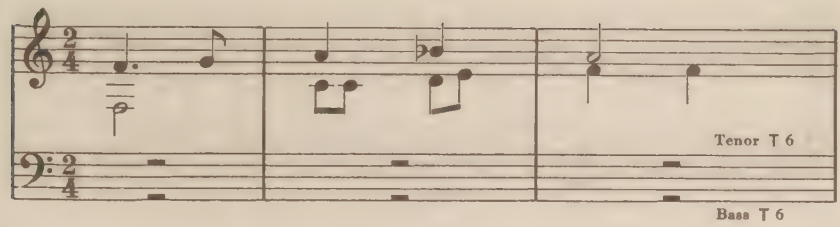
vermissen, was bei der bisher einzigen praktischen Ausgabe besonders zu bedauern ist. Zudem weist Moser irrtümlich das Sicher zugehörige «Sancta Maria» von Johannes Schrem der Tabulatur Klebers zu (wo es als Variante steht), während umgekehrt die dem Katholiken Sicher zugewiesene Bearbeitung des evangelischen Psalmliedes «Aus tiefer Not» der Tabulatur ihres Verfassers Hans Kotter angehört. Aus der Moserschen Sammlung ist schliesslich das anonyme «In dulci jubilo» in die «Alte Weihnachtsmusik für Klavier» von Richard Baum[6] übergegangen.

Diese Neuausgaben genügen, um einen ersten Einblick in die Sichersche Orgeltabulatur zu gewähren. Eine vollständige Veröffentlichung des ganzen Orgelbuches erscheint beim heutigen Stand der Dinge untunlich. Abgesehen von äussern Hindernissen bietet die Tabulatur, wie aus dem Katalog ersichtlich wird, einen zwiespältigen, ja uneinheitlichen Eindruck. Die Mehrzahl der Kompositionen ist keine spezifische Orgelmusik, sondern kaum veränderte, oft wörtliche Übertragung von vokalen Vorlagen. Bei der Flüchtigkeit und Ungenauigkeit der Eintragungsweise Sichers wäre eine sinnvolle Ausgabe mindestens für diese Sätze nicht ohne einen umfassenden kritischen Apparat möglich, den beizubringen neue umfangreiche Studien erfordern würde, die nicht im Ziel der vorliegenden Arbeit liegen. Um künftig aber die Benützung der Tabulatur zu erleichtern, wird ein thematischer Katalog angeschlossen. Da es sich dabei nicht um eine irgendwie für die Praxis gedachte Ausgabe handelt, war es gegeben, unbedingte Treue dem Original gegenüber einzuhalten. Zusätze und selbst Verbesserungen offensichtlicher Fehler sind durch Klammern oder Anmerkungen kenntlich gemacht. Die originalen Notenwerte werden in der in den letzten Jahren bei der Übertragung deutscher Orgeltabulaturen üblichen Weise wiedergegeben, die Brevis als halbe Note, die Semibrevis als Viertelnote und entsprechend die kleinern Werte. Versetzungszeichen haben wie im Original bloss Geltung für die eine Note, vor die sie gesetzt sind. Die Entzifferung der Buchstaben ist oft nicht ohne Schwierigkeiten. Vor allem die sichere Unterscheidung von c und e war nur mit einiger Übung zu erreichen. Noch mehr Mühe bereitete stellenweise das Lesen der vereinzelten Textworte und Anmerkungen, die trotz wiederholten Versuchen und freundlicher Hilfe nicht restlos entziffert werden konnten.

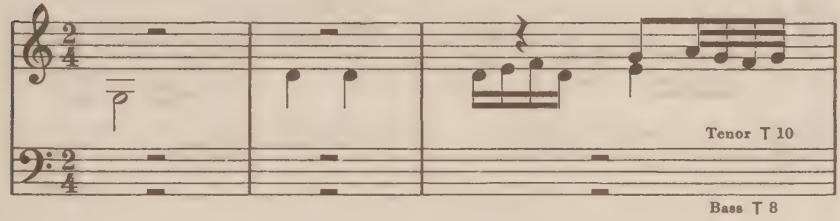
---

[6] Bärenreiter Ausgabe 826.

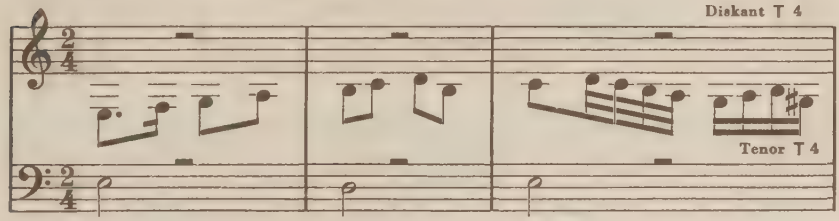
1. Anonym. [Ach Juppiter.]



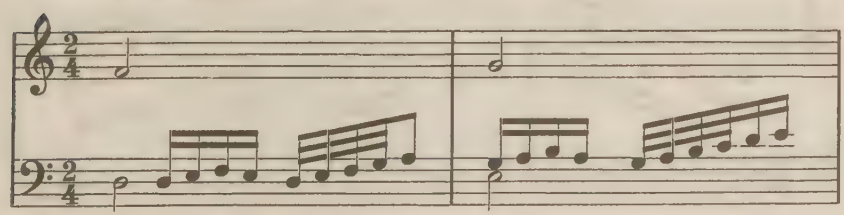
2. Anonym. So wend wir auff den berg.



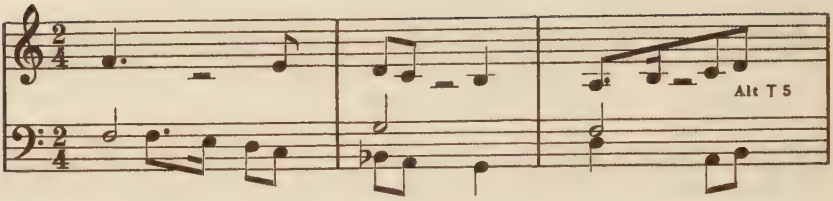
3. Johannes Schrem. Salve Regina.



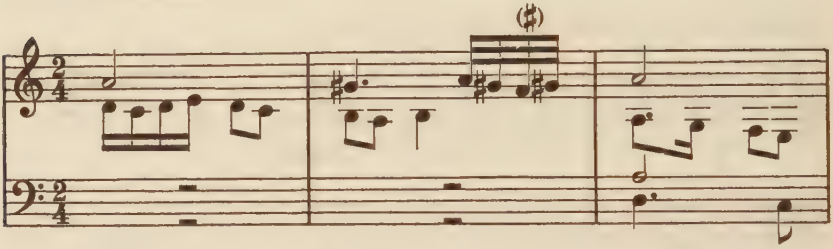
— Ad te clamamus.



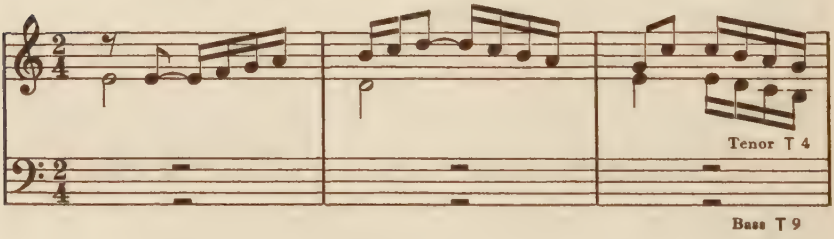
— *[Eia ergo advocata.]*



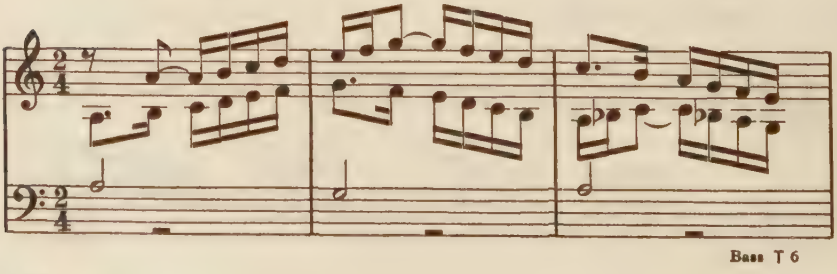
— *O clemens.*



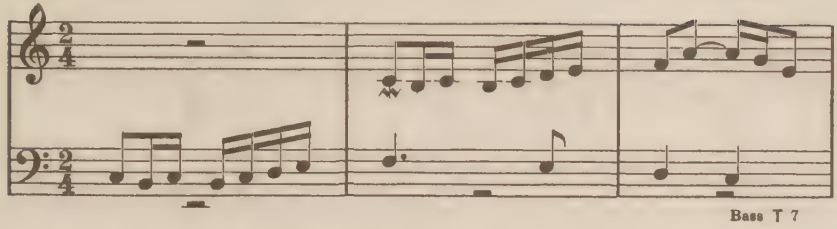
— *O dulcis Maria.*



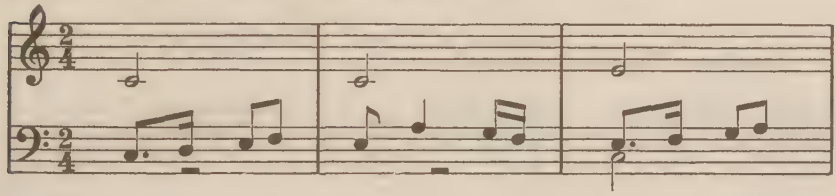
— *O dulcis Maria (II. Anfang).*



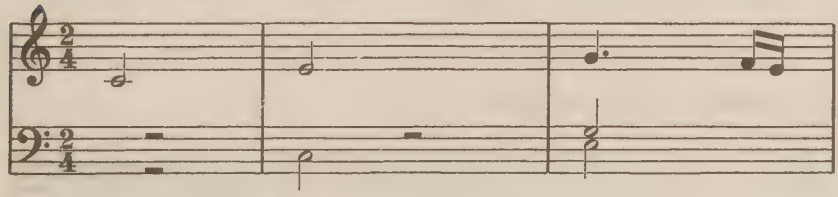
4. [Heinrich Isaac. Tristitia vestra.]



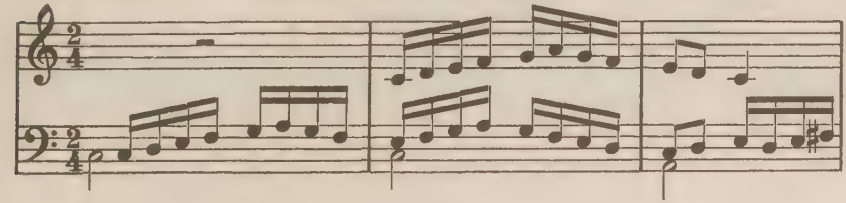
5. [Heinrich Isaac. Der Hund] (I. Teil).



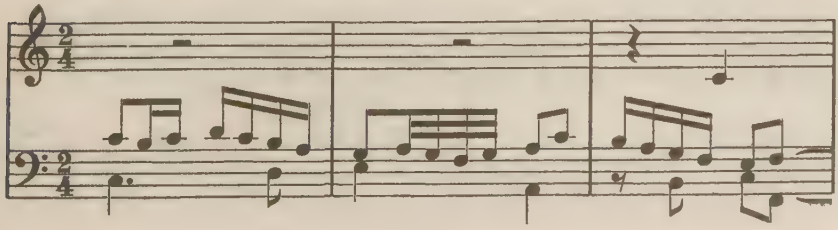
— [Der Hund] (II. Teil).



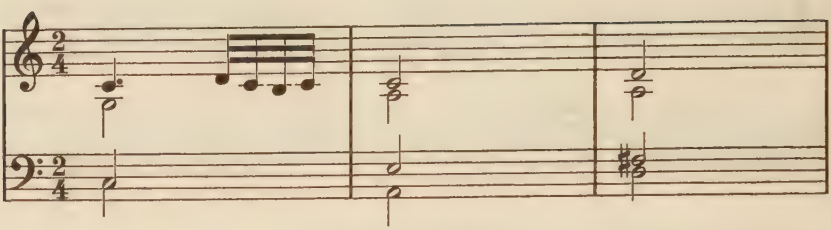
6. Anonym. [Ave Sanctissima.]



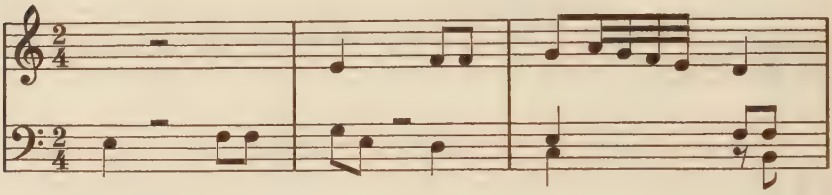
7. Anonym. Ohne Textanfang.



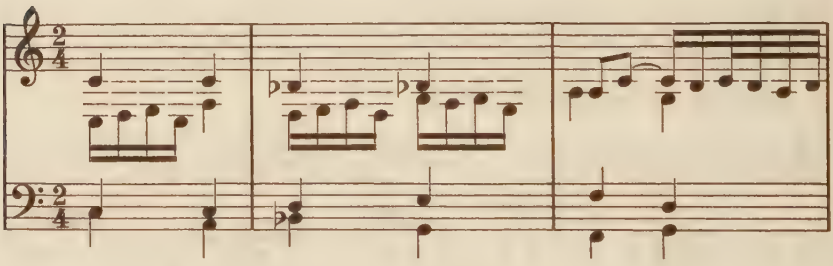
8. Anonym. Ohne Textanfang.



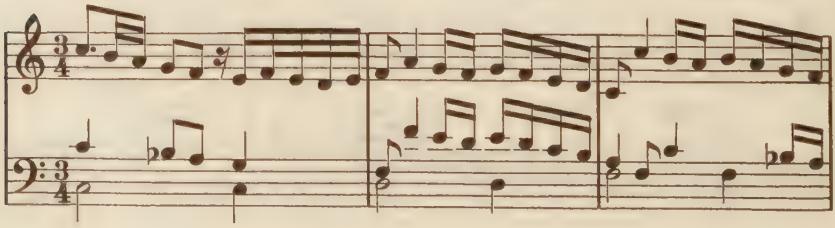
9. Anonym. Ohne Textanfang.



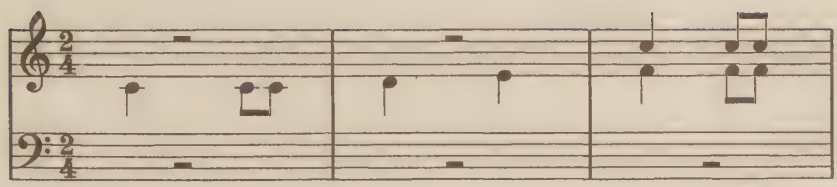
10. Anonym. Dies est leticie.



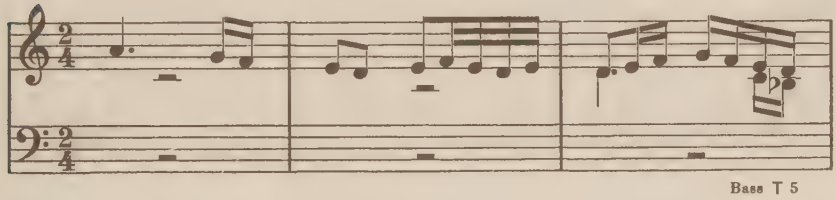
11. Anonym. Exaudi.



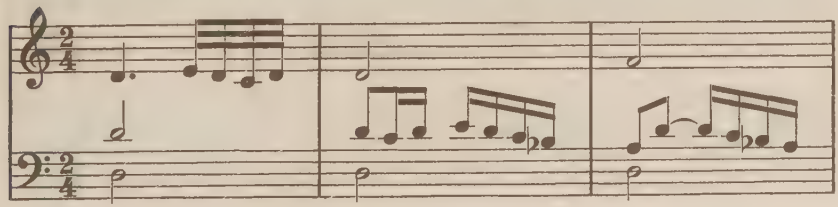
12. Johannes Schrem. Sancta Maria.



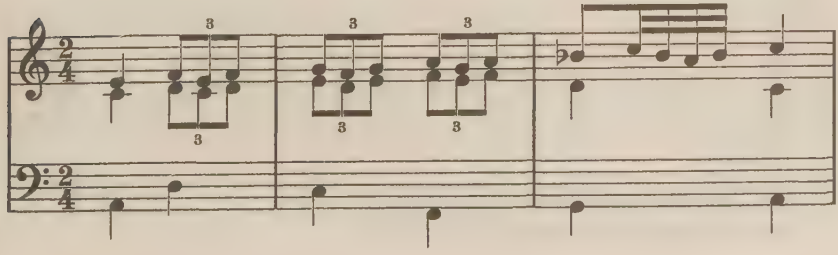
13. Alexander Agricola. Non Diua parens.



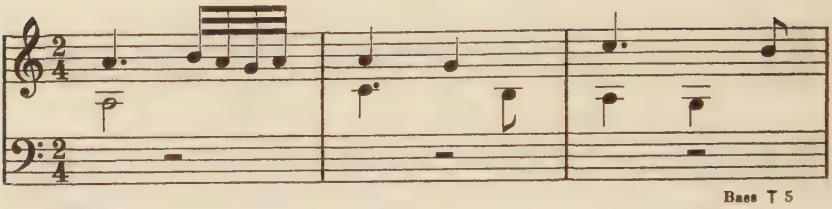
14. Alexander Agricola. Diua parens (prima pars).



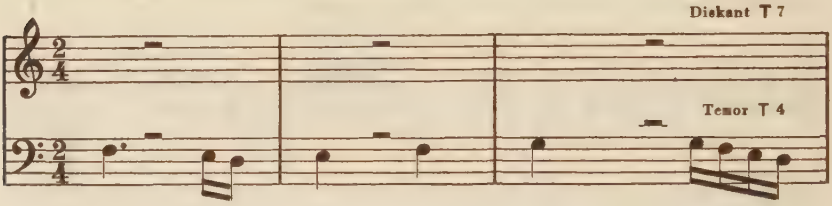
— (altera pars.)



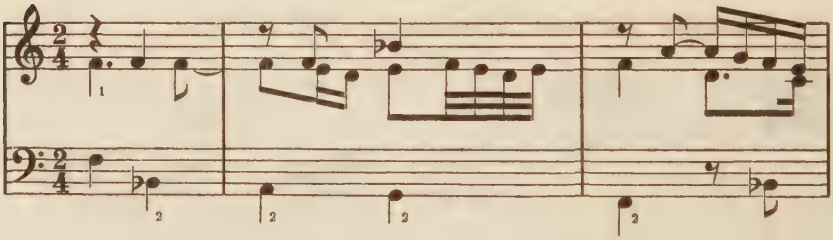
15. [Jakob Obrecht.] Parce domine.



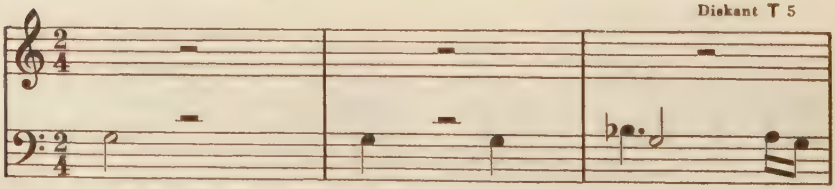
16. Anonym. Imprepel Frantaz.



17. Anonym. Factio for or su fa ps («Fa chio fo hor su fa presto»).

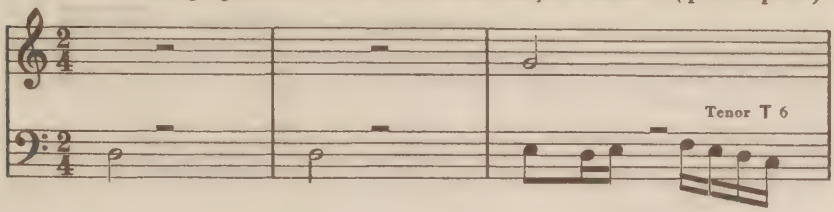


18. Anonym. 2a pars Mater patris, labores etc pro in? (sit?) matoria.

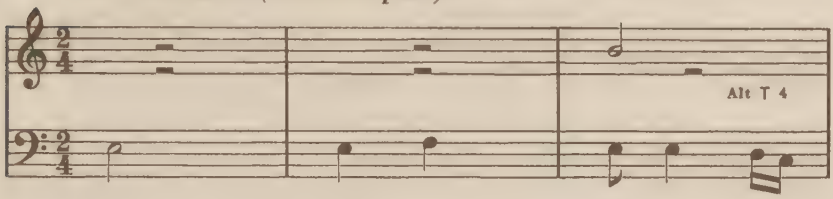


[1] In der Vokalvorlage eine Oktave tiefer.
[2] In der Vokalvorlage eine Oktave höher.

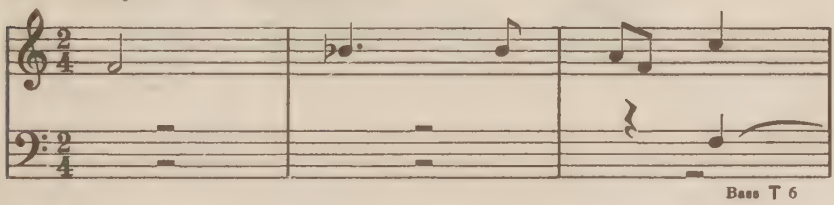
19. Alexander [Agricola oder Heinrich Isaac]. Si dedero (prima pars).



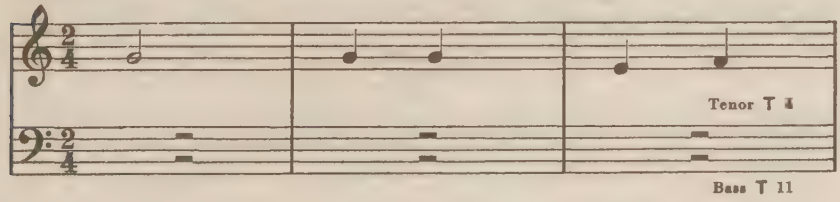
— Si dormiero (secunda pars).



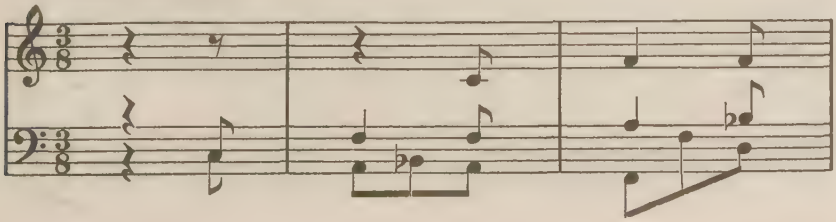
20. Anonym. Et incarnatus est.



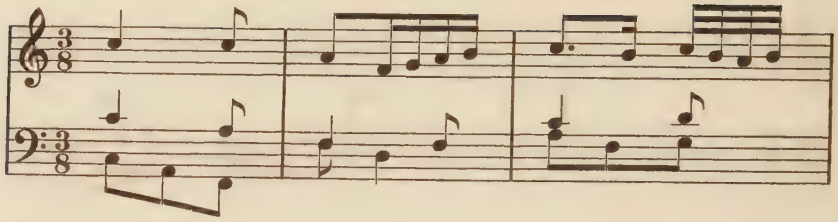
21. Alexander [Agricola oder Jakob Obrecht]. Si sumpsero pennas.



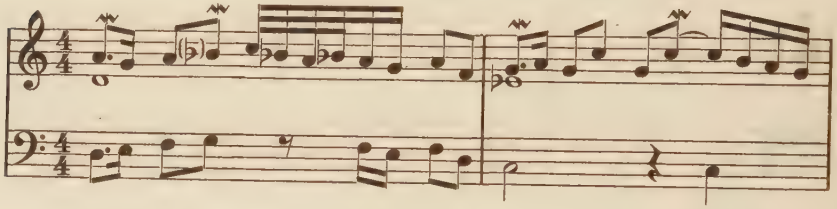
22. Anonym. In dulci jubilo.



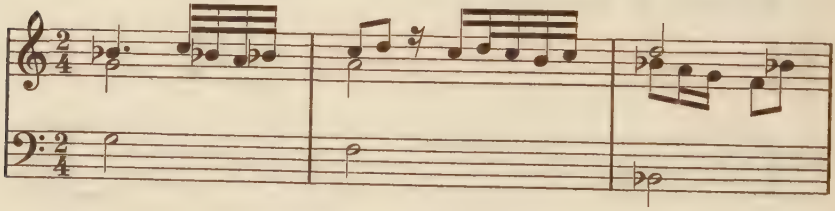
23. Anonym. Resonet in laudibus.



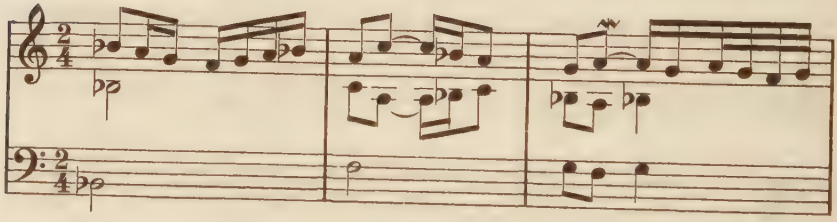
24. Paul Hofhaimer. [Salve regina.]



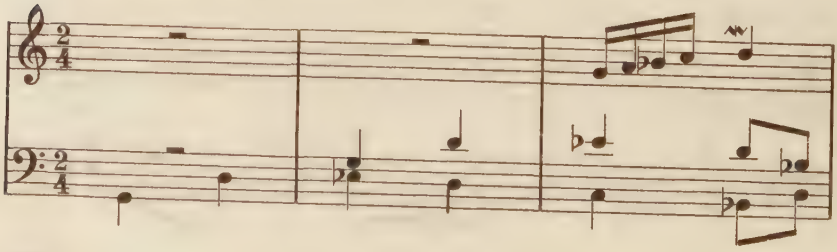
— Ad te clamamus.



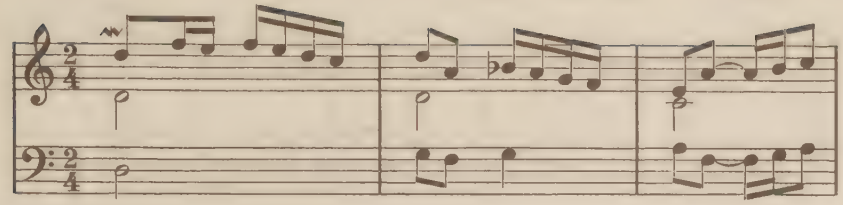
— Eya ergo.



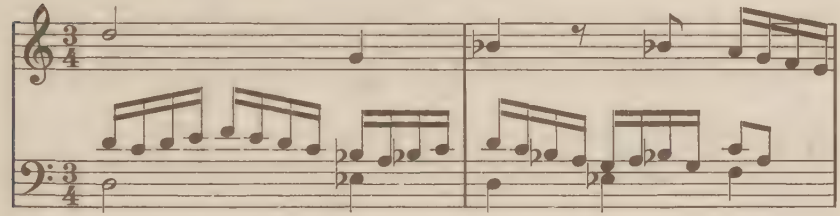
Nobis post hoc Johannis Kotter.



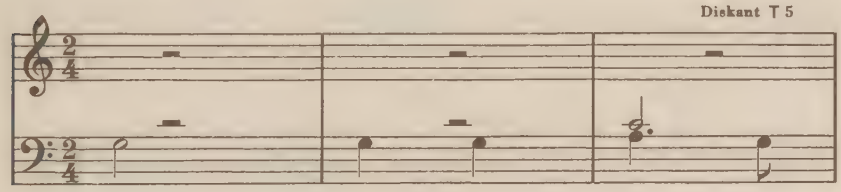
— *O clemens.*



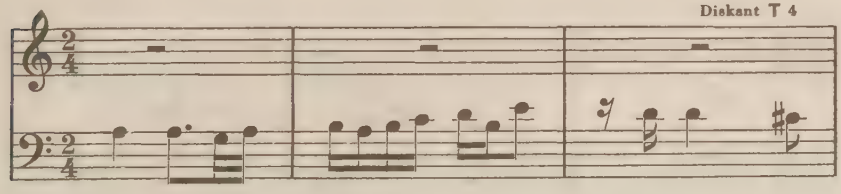
— *O dulcis Maria.*



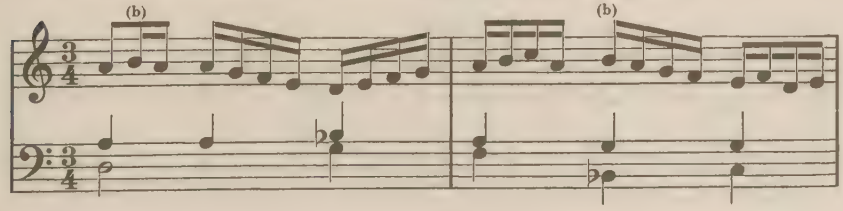
25. Anonym. Et incarnatus est (II).



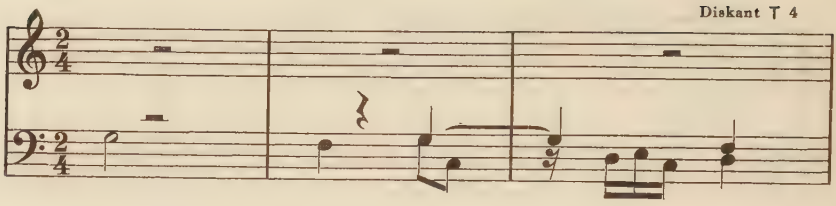
26. Anonym. Duo.



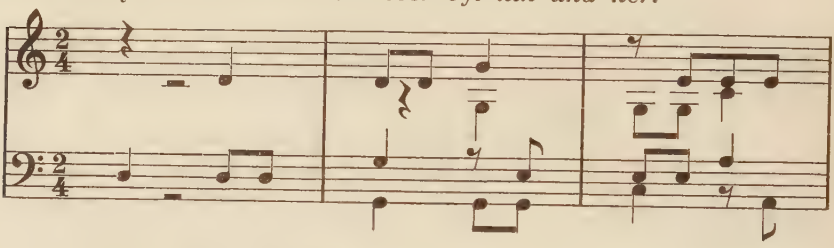
27. [Paul Hofhaimer.] Tandernack [«T'Andernaken»].



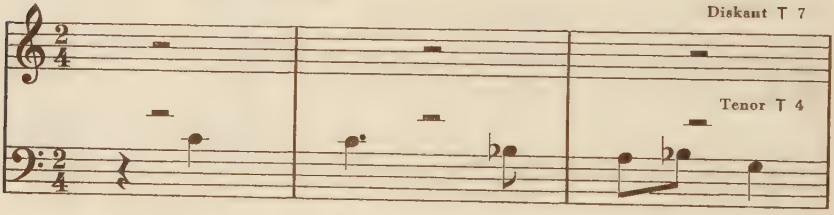
28. *Anonym. Mon cuer languit.*



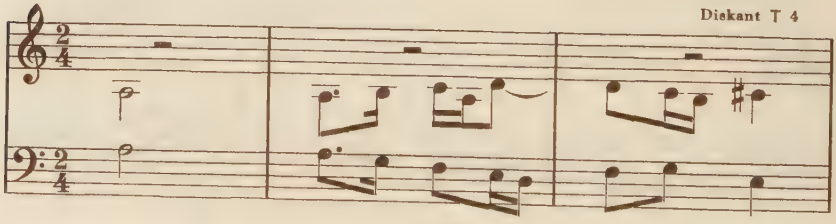
29. *Anonym. Nun denck ich seer vyl hin und her.*



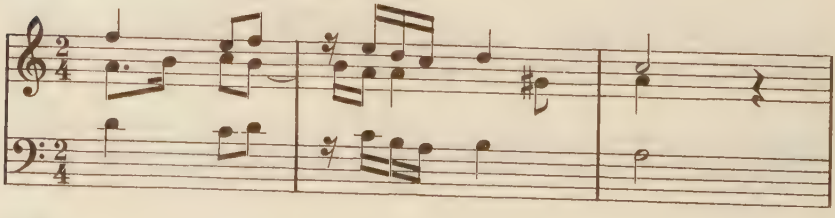
30. *Heinrich Isaac. Helas.*



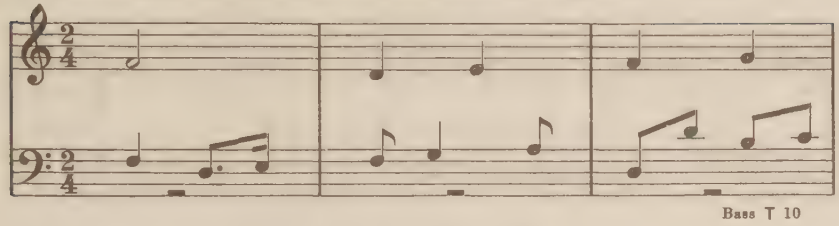
31. *Cardinal.*



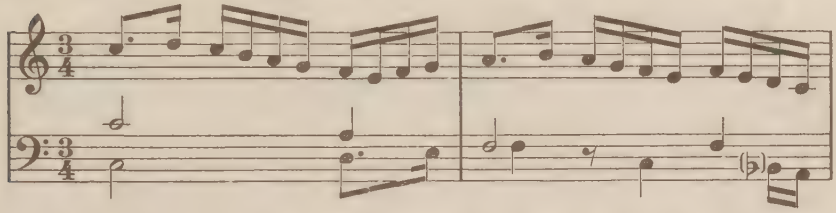
32. *Anonym. Ohne Textanfang.*



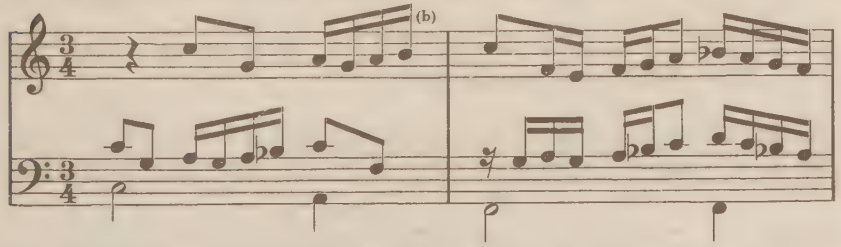
33. Ludwig Senfl. Ich stund ain ainem morgen.



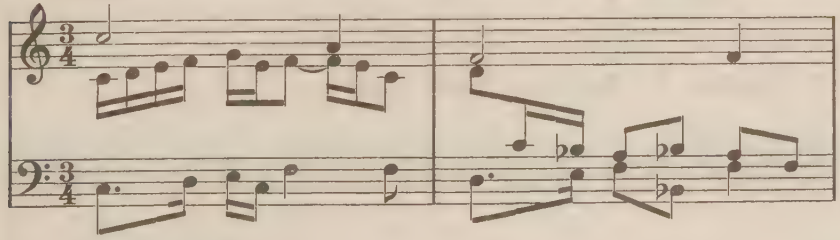
34. Fridolin Sicher. Resonet in laudibus.



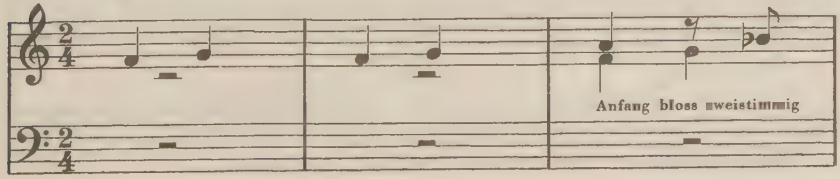
35. Magister Bernhard in Salem. Resonet in laudibus (I).



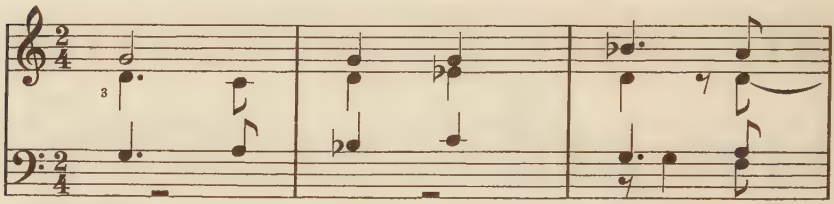
36. Magister Bernhard in Salem. Resonet in laudibus (II).



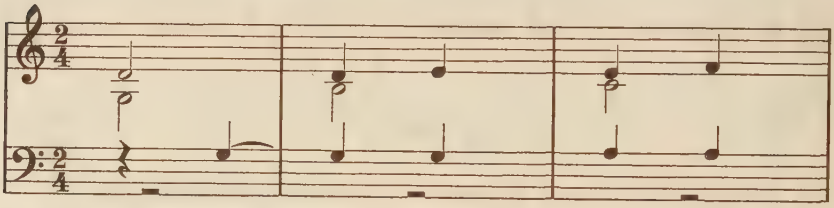
37. Anonym. Inviolata.



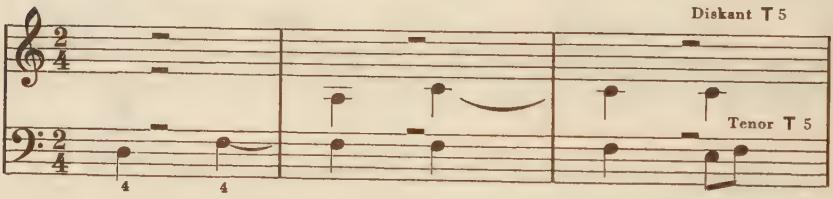
38. [Pierre de la Rue]. frolich wessen («Ein fröhlich Wesen»).



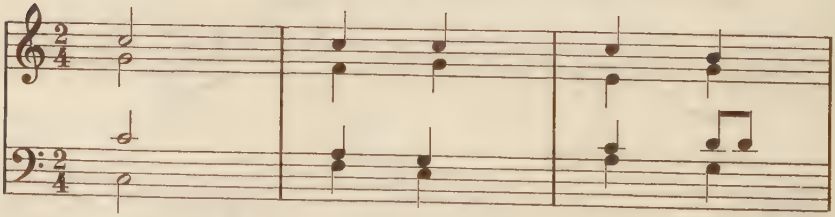
39. Jean Mouton. Benedicta es.



— Per illud ave (secunda pars).



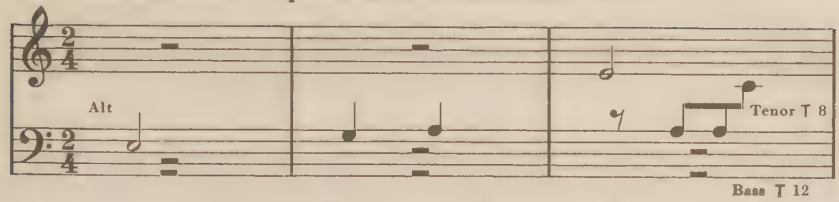
40. Andreas N. Noli flere Maria (I).



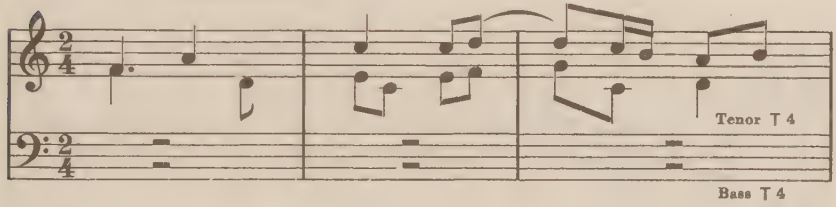
[3] Die ersten 4 Takte des Contra sind im Original fälschlich eine Oktave tiefer notiert.

[4] Die rhythmischen Werte sind im Original umgekehrt.

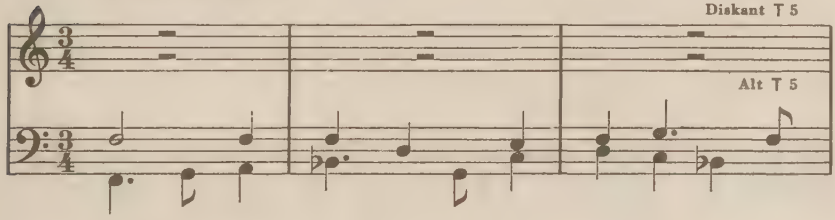
41. Jean Mouton. O pulcherrima mulierum.



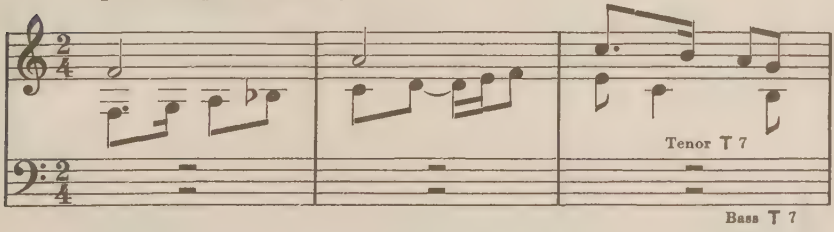
42. Anonym. Quintus tonus («Magnificat quinti toni»).
— [«Et exsultavit»].



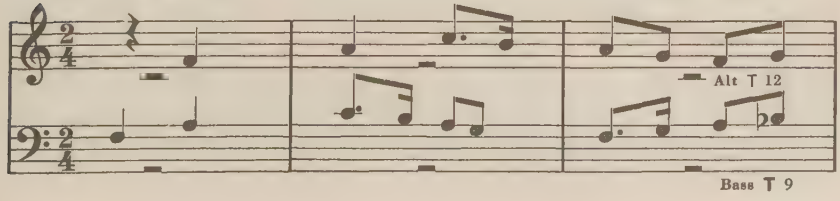
— [«Quia fecit»].



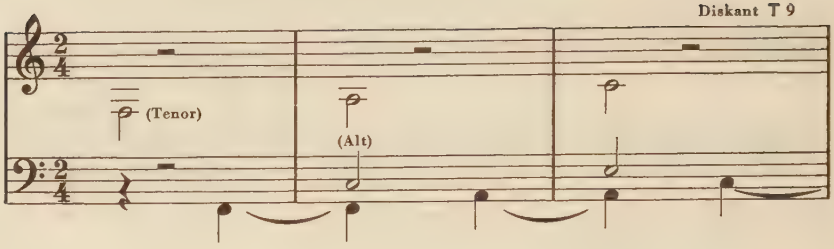
— [«Fecit potentiam»].



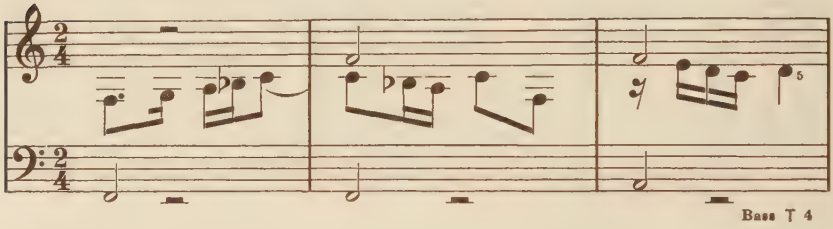
— Esurientes.



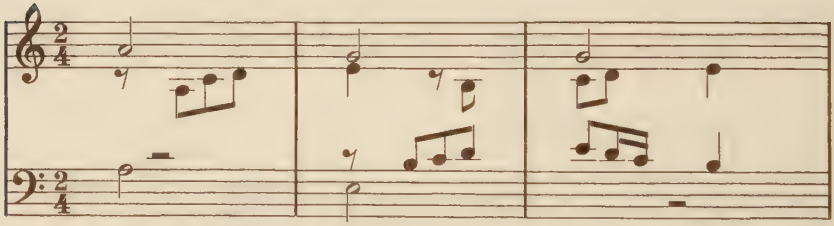
— *Sicut locutus.*



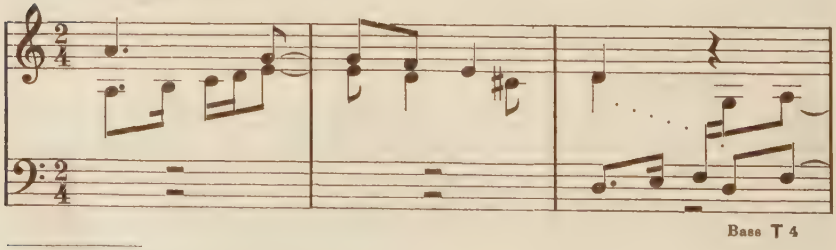
— *[«Sicut erat»].*



43. Anonym. Magnificat quarti toni.
— *[«Et exsultavit»].*

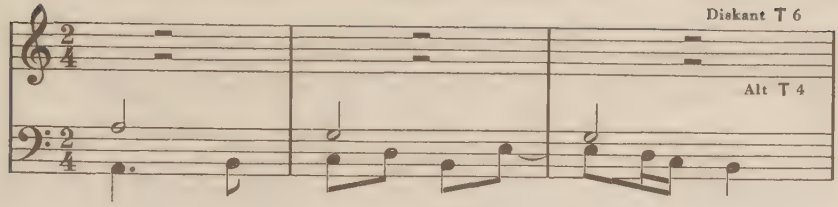


— *[«Quia fecit»].*

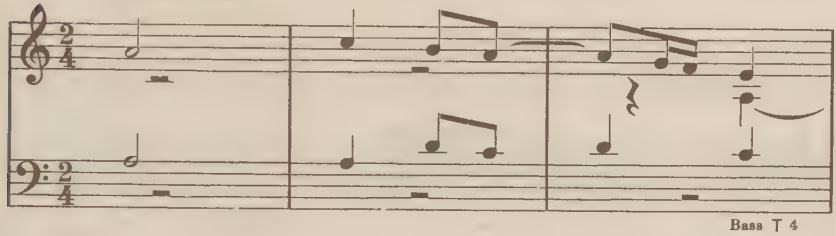


[5] Eine Oktave tiefer im Original.

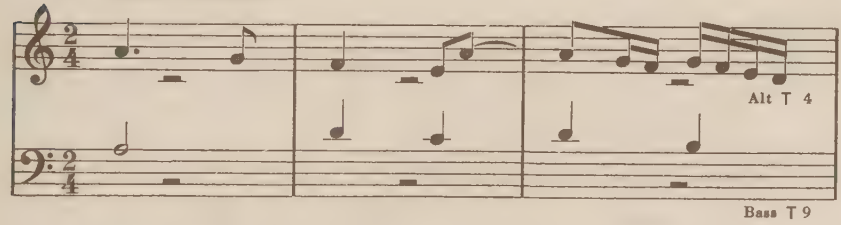
— *Fecit potentiam.*



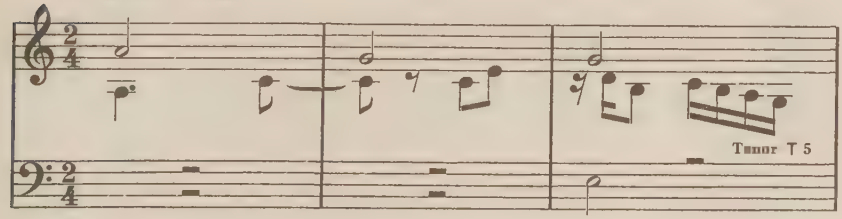
— *Esurientes.*



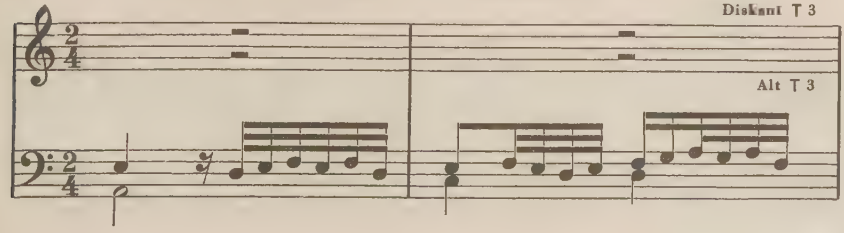
— *Sicut locutus.*



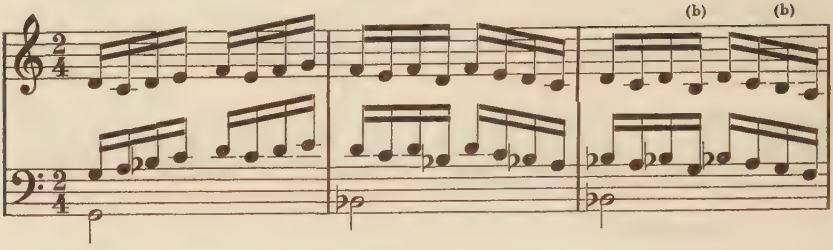
— *Sicut erat.*



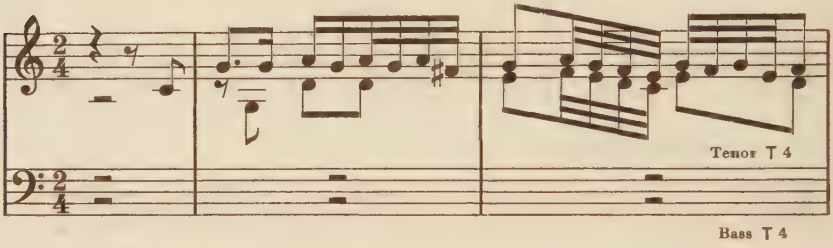
44. Hans Buchner. Fortuna in mi (pedaliter).



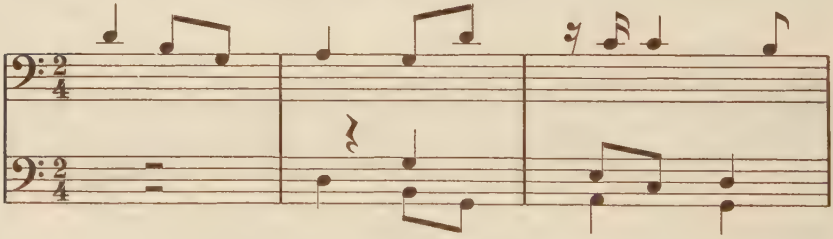
45. Anonym. A solis ortu(s) cardine I.



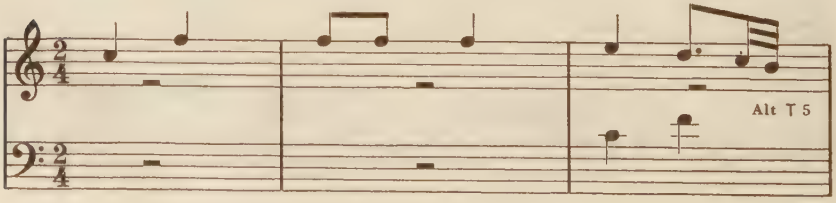
46. Hans Buchner. Es gieng ain man den berg uff (pedaliter).



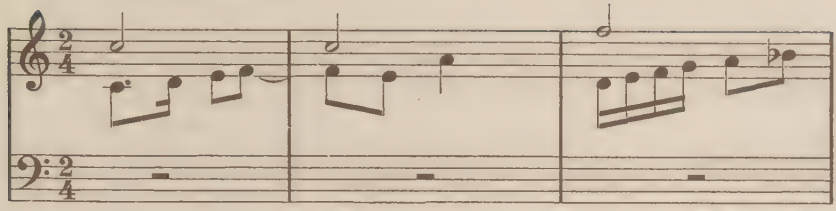
47. Anonym. Was sol ich machen.



48. Anonym. [Te Deum].
— Pleni.

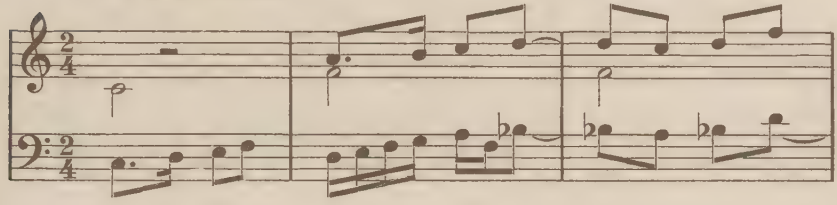


— *Te prophetarum.*

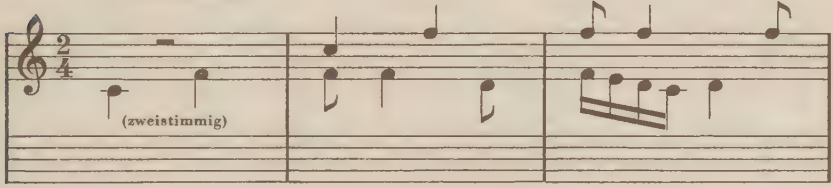


Bass T 7

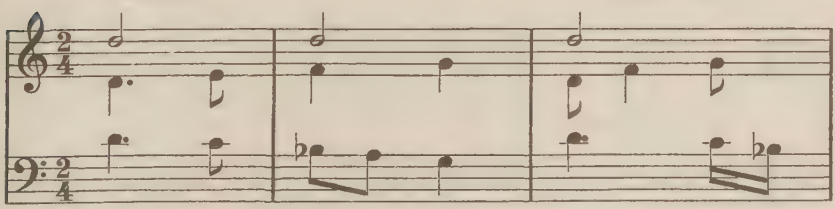
— *Te per orbem.*



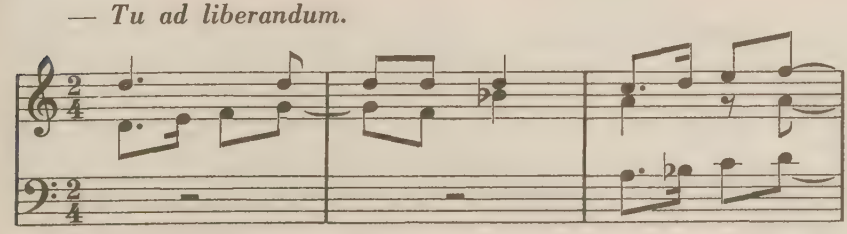
— *Venerandum.*



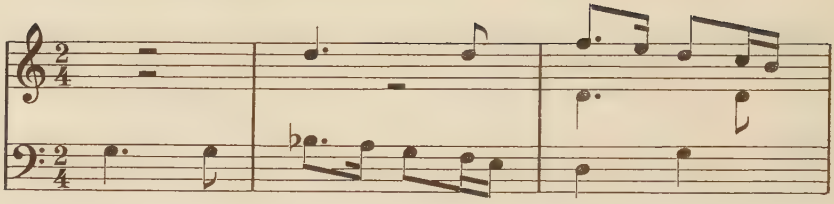
— *Tu rex.*



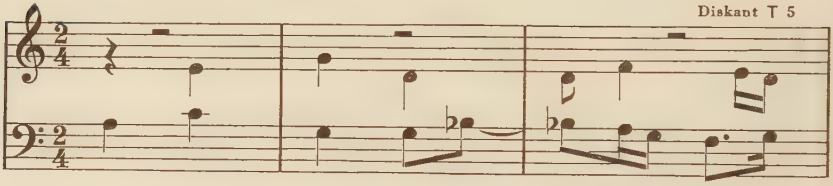
— *Tu ad liberandum.*



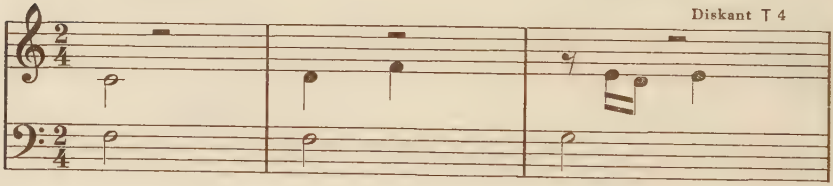
— *Tu ad dexteram.*



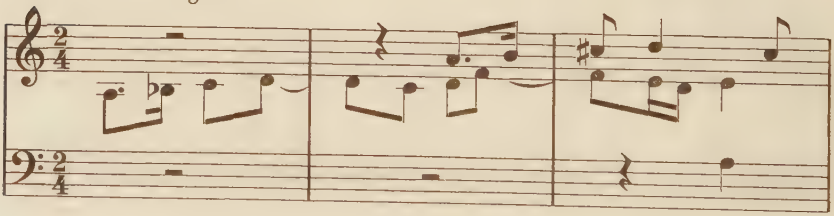
— *Te ergo quaesumus.*



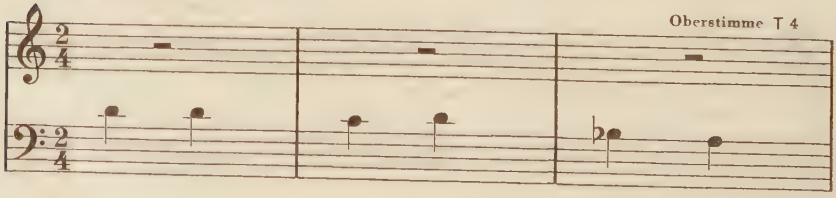
— *Salvum fac.*



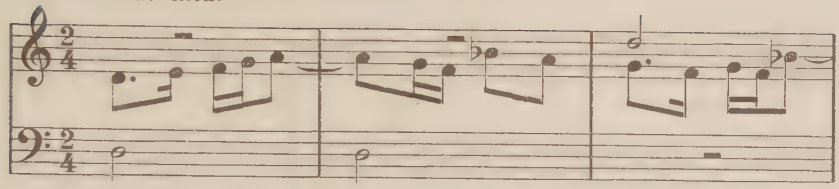
— *Per singulos.*



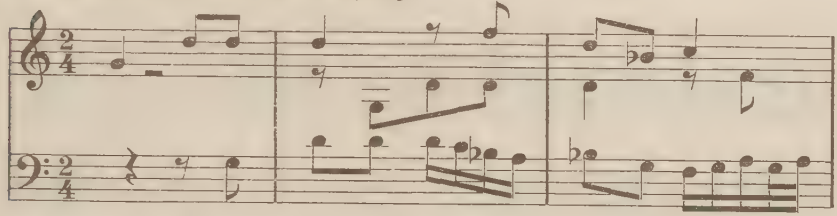
— *Dignare (Canon).*



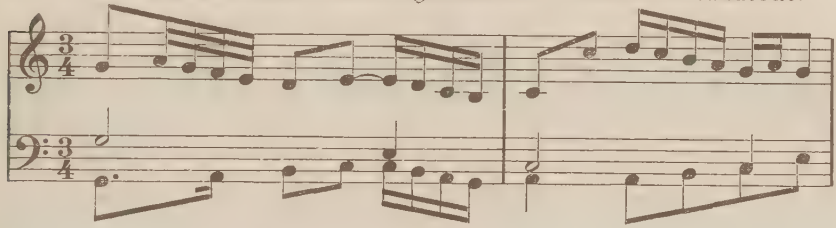
— *Erat una.*



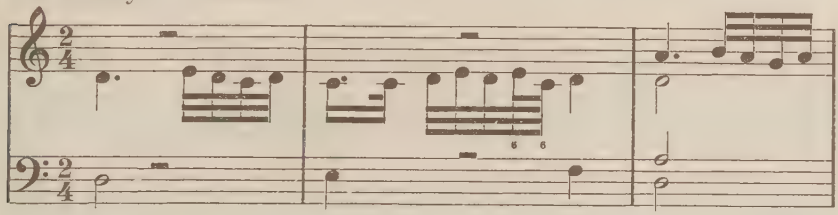
49. Anonym. Ohne Textanfang.



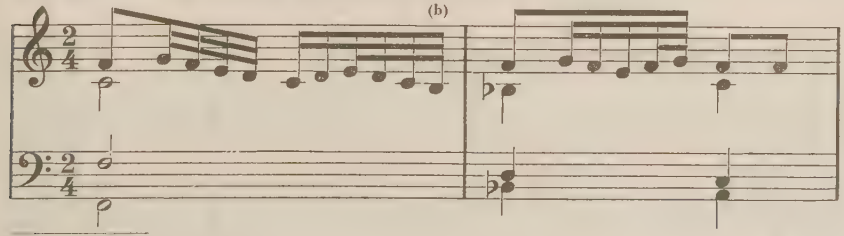
50. Fridolin Sicher und Hans Orgelmacher. Resonet in laudibus.



51. Anonym. Carmen.

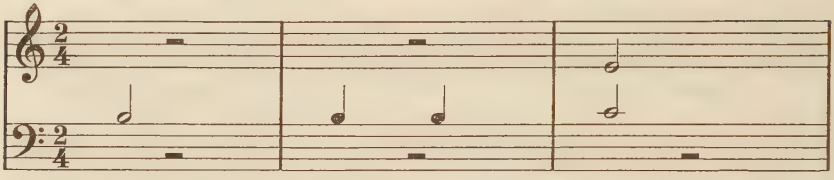


52. Andreas N. Noli flere Maria (II).

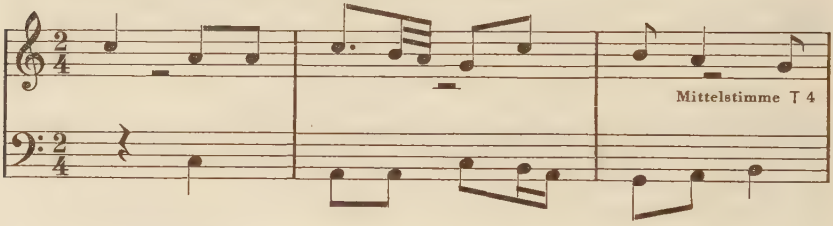


[6] Fusae im Original.

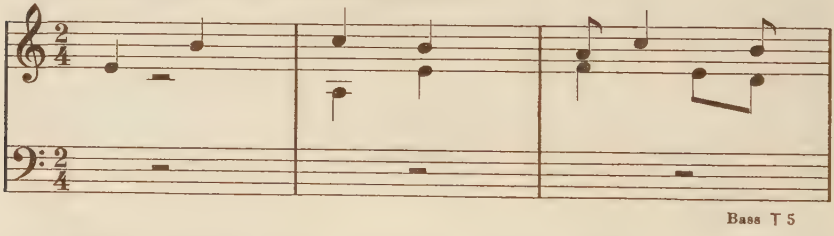
53. Jean Mouton. Q . . . (Text unleserlich, Fragment).



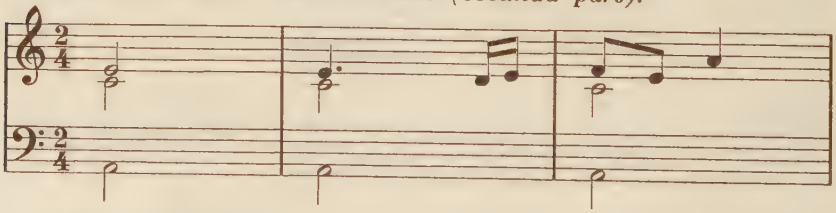
54. Anonym. Ich stund ain ainem morgen.



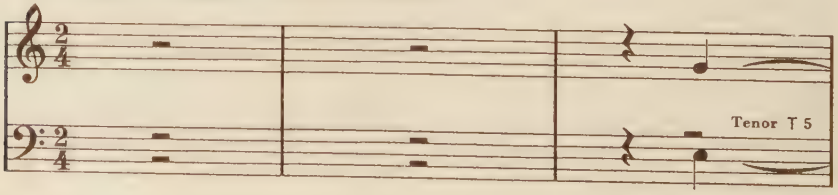
55. Nicolaus Craen. Ecce video celos.



56. Jakob Obrecht. Parce domine (secunda pars).

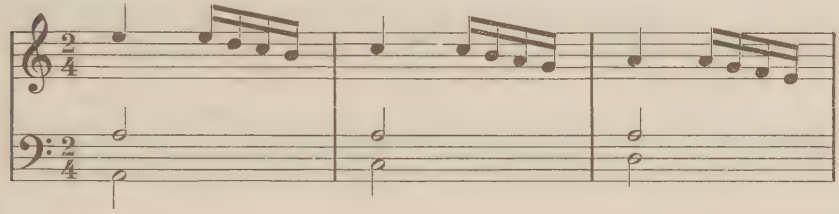


57. Heinrich Isaac. Parce domine.

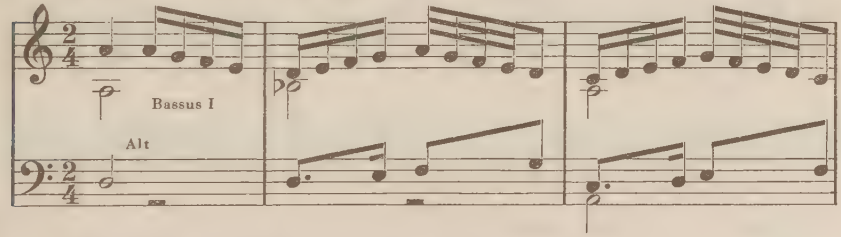


58. [Josquin des Prés]. Tribulatio et angustia.

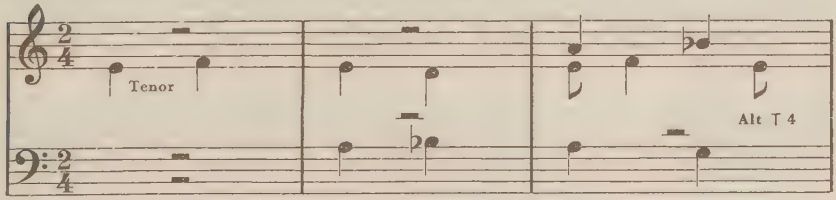
59. Anonym. Ex(s)ultet celum.



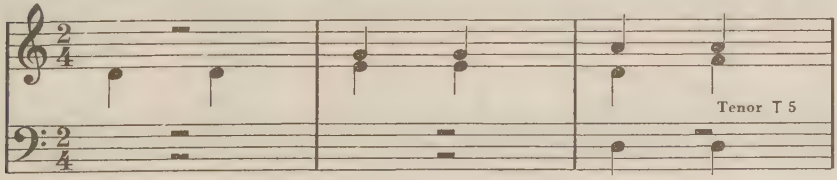
60. Anonym. Christe sanctorum decus (I).



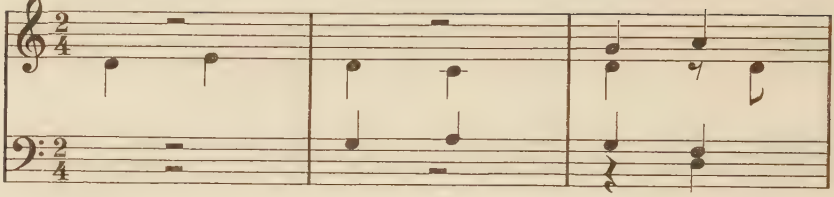
61. Anonym. Christe sanctorum decus (II).



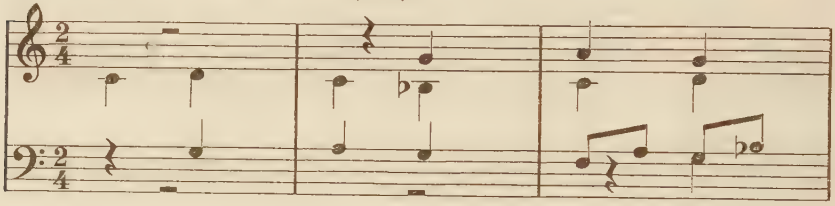
62. Anonym. Himnus qui paracletus Veni creator (I) ?



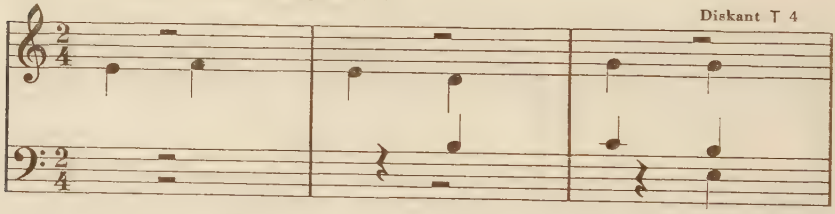
63. Anonym. Veni creator (II).



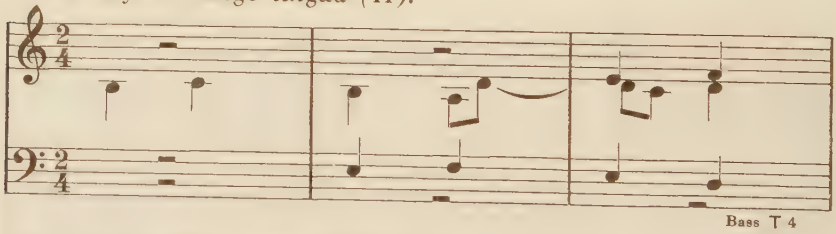
64. Anonym. Veni creator (III).



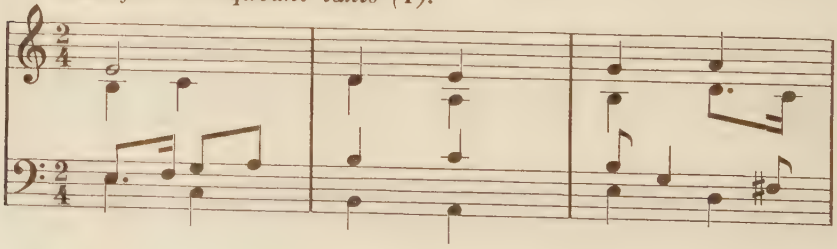
65. Anonym. Pange lingua (I).



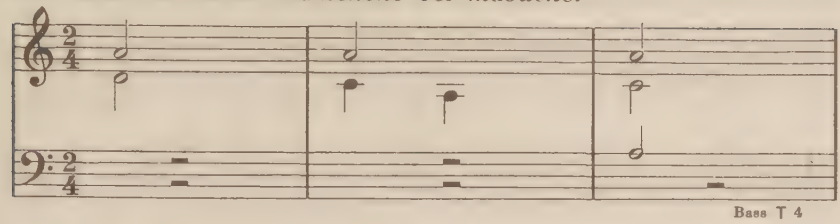
66. Anonym. Pange lingua (II).



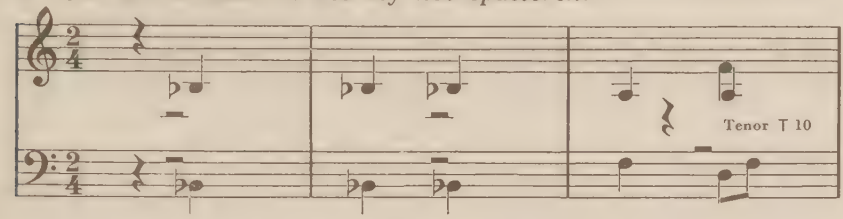
67. Anonym. Ut queant laxis (I).



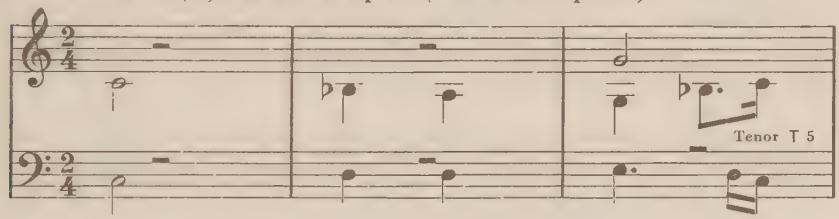
68. Jakob Obrecht. Mamenche vel mabuche.



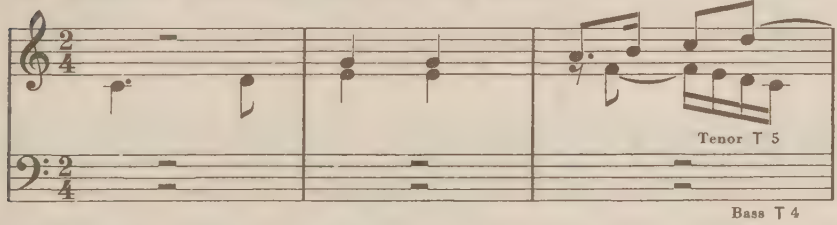
69. Jakob Obrecht. Ic ret my not spacieren.



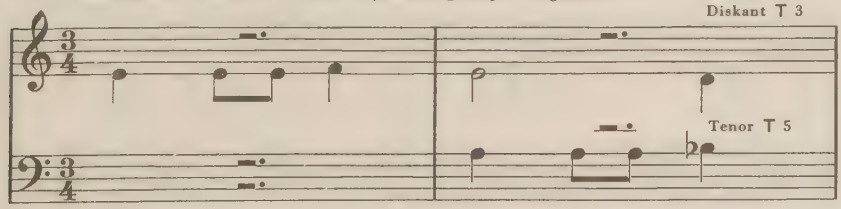
70. Johannes (?). Zela zons plus («Cela sans plus»).



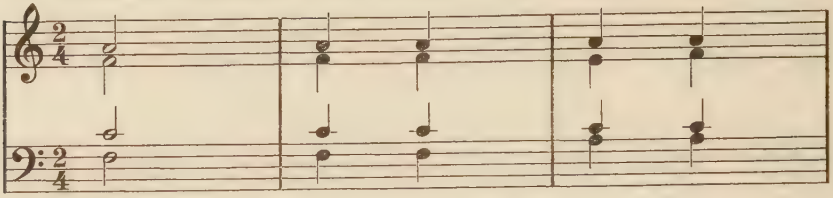
71. Matthäus Pipelare. Hic est vere martir.



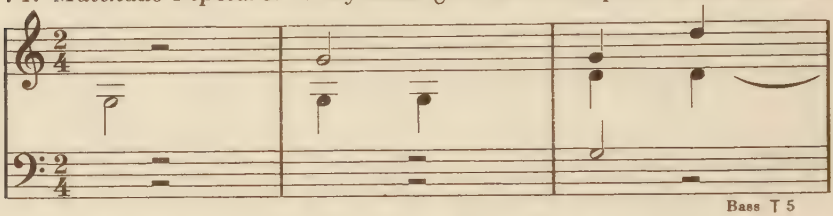
72. Nicolaus Craen. Mins lefkins pruyn oghen.



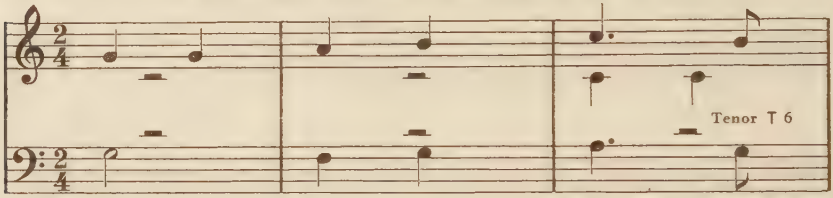
73. Matthäus Pipelare. Vray dieu damor («Vray dieu d'amours»).



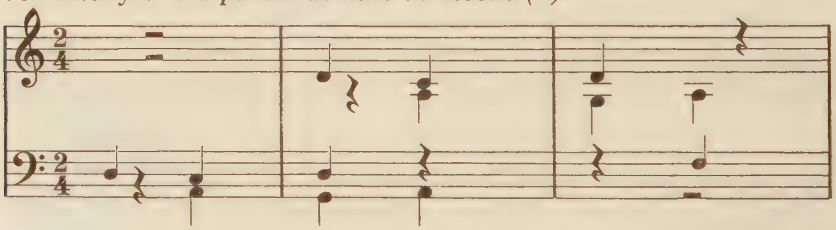
74. Matthäus Pipelare. Vray dieu güel secunda pars Recordamini.



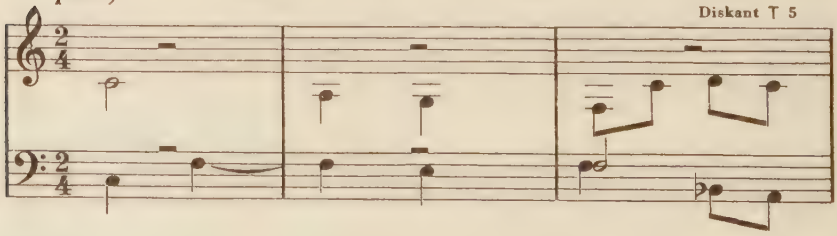
75. Andreas Busnois. On est bien maldi pour amor trop.



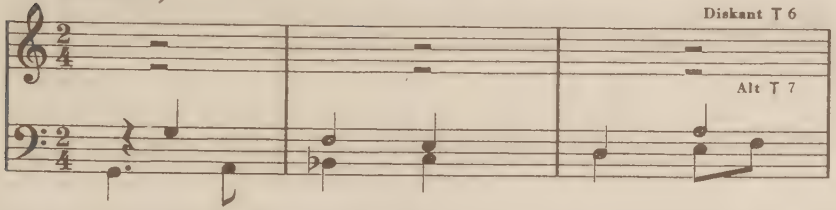
76. Anonym. Da pacem domine in diebus (I).



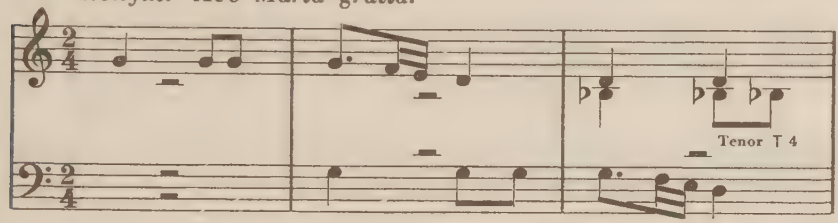
77. Anonym. Zela sans plus non susipias («Cela sans plus non sufi pas»).



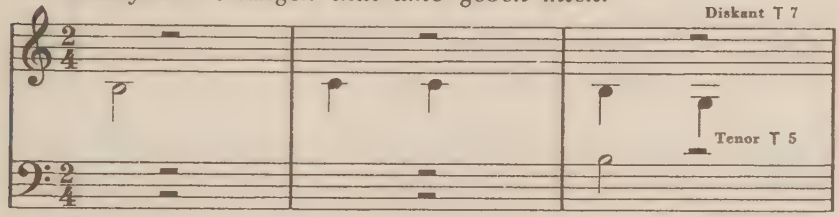
78. *[Loyset Compère]. Nunc franc archier Arsier («Ung franc archier»).*



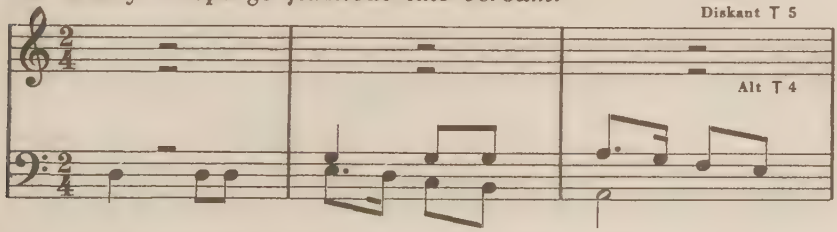
79. *Anonym. Ave Maria gratia.*



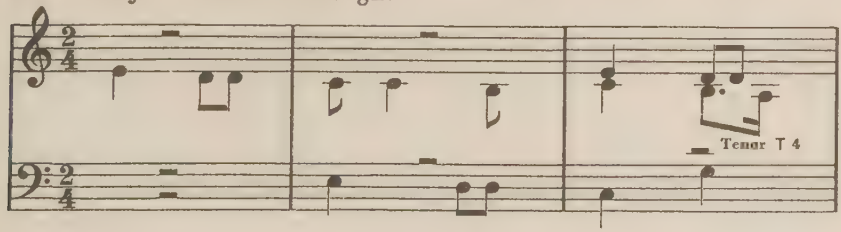
80. *Anonym. Verlangen thut umb geben mich.*



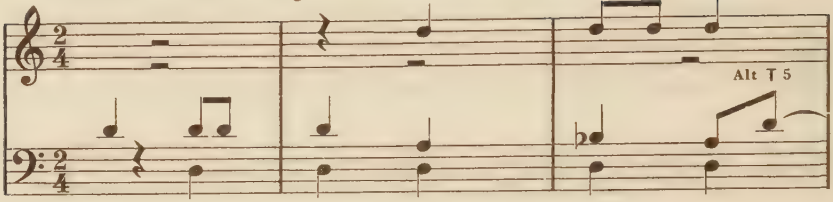
81. *Anonym. Sparge fidelibus tuis verbum.*



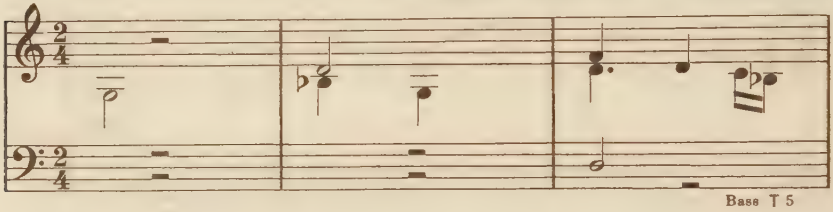
82. *Anonym. Liebs maitli gût.*



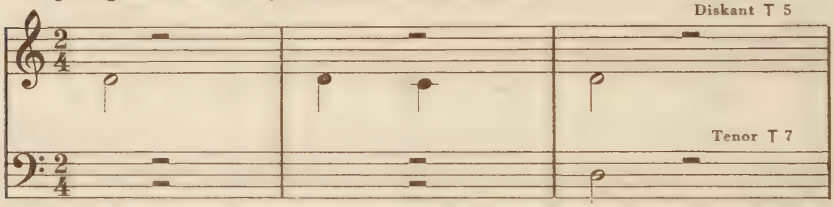
83. Heinrich Isaac. In gottes namen (I).



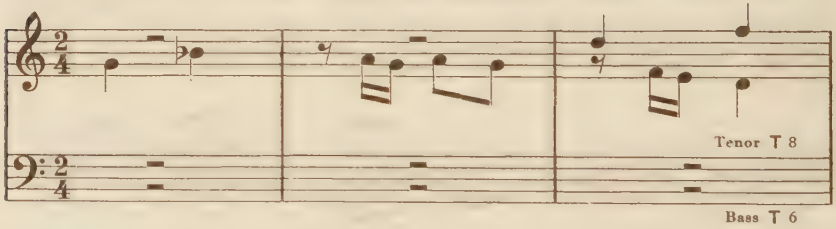
84. H(err?) B(urkhard?) v(on) Rischach C. H., Was wers das (?).



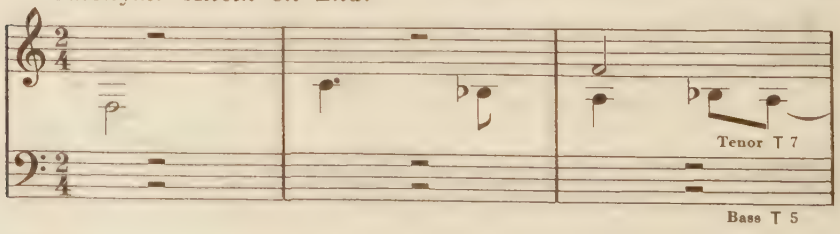
85. [Josquin des Prés]. Mente tota muteta.



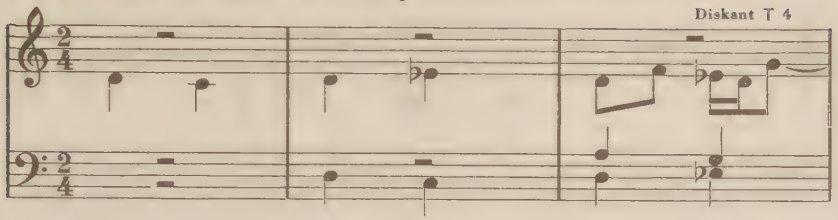
86. [Pierre de la Rue]. Troplus secret.



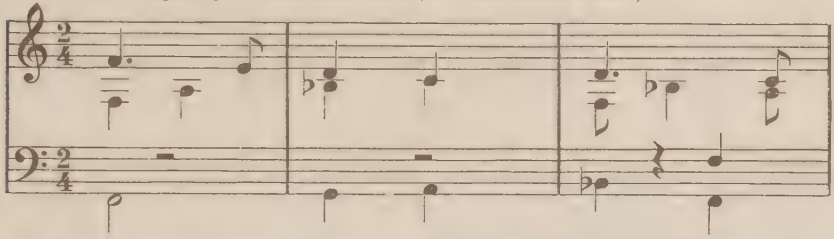
87. Anonym. Allein on End.



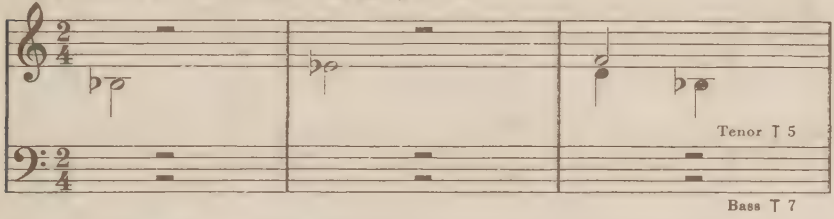
88. Heinrich Isaac. Sub tuum praesidium.



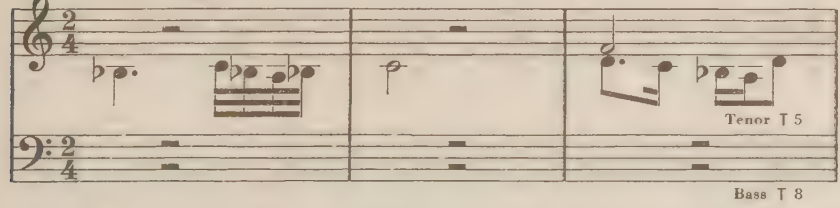
89. [Jean Japart]. Lenziota mia («Nenciozza mia»).



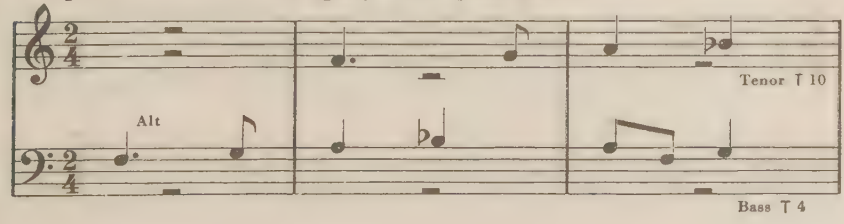
90. [Pierre de la Rue]. Porquoy non.



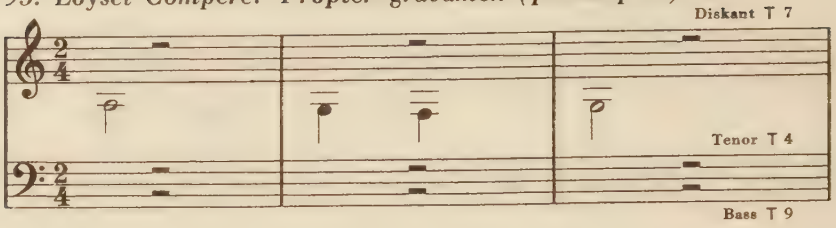
91. Anonym. Nisi tu domine.



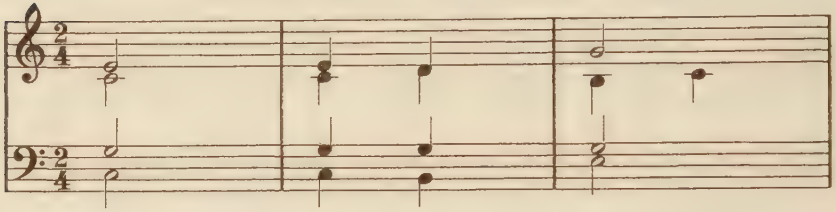
92. [Jo Stockem]. Por quoy ieno puis dire.



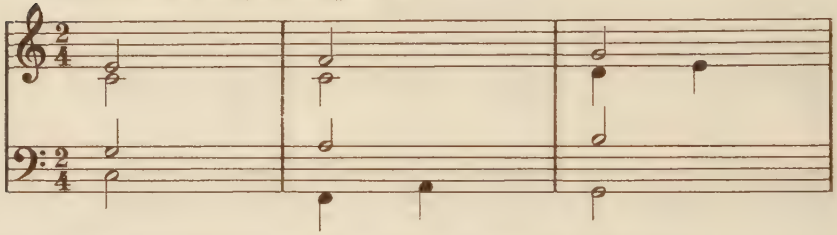
93. Loyset Compère. Propter gravamen (prima pars).



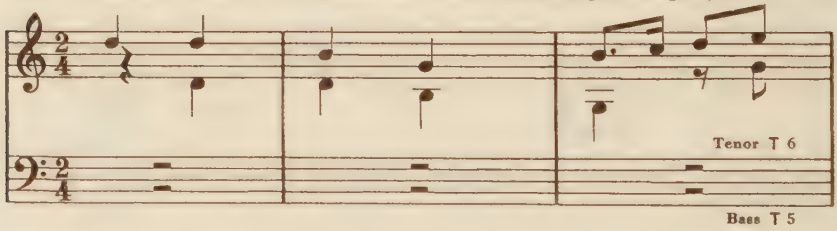
— Succurre nobis (secunda pars).



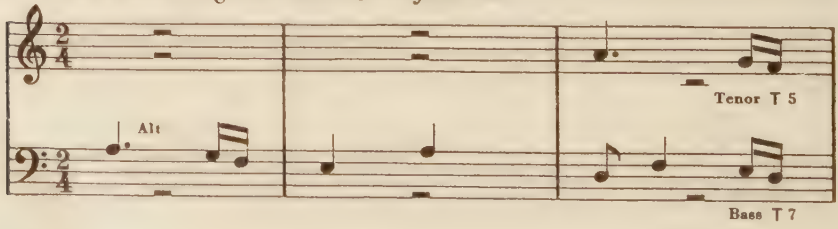
— Et subveni (tertia pars).



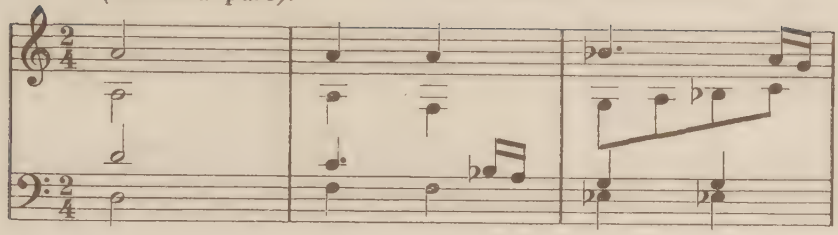
94. [Heinrich Isaac]. Die zechen Gbot (Decem praecepta).



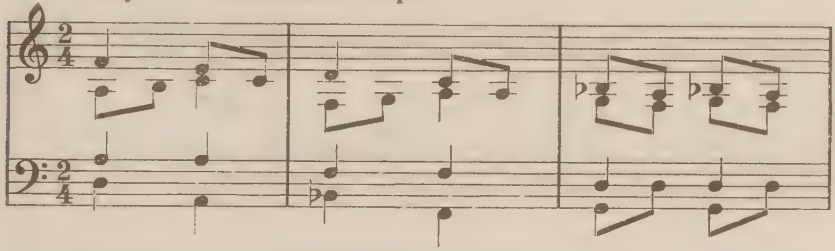
95. Alexander Agricola. D. Jenay dueul.



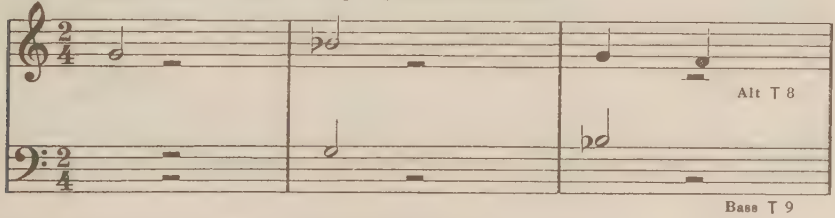
— *(secunda pars).*



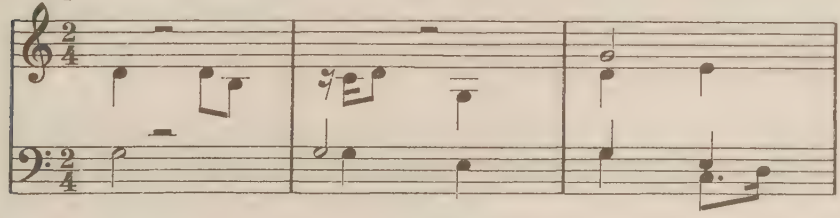
96. Anonym. Praeambulum super d.



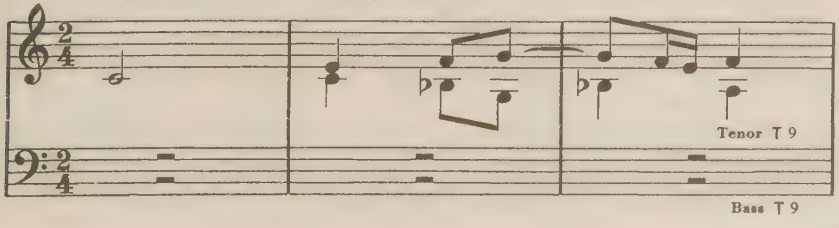
97. Josquin des Prés. Virgo prudentissima.



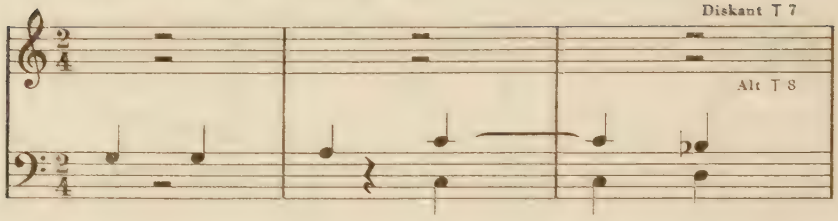
98. [Heinrich Isaac]. Erkennen thu.



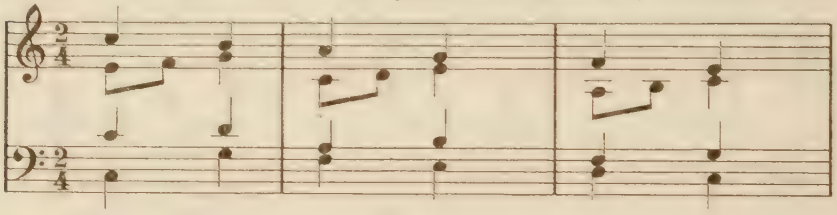
99. Anonym. Descendi in (h)ortum meum.



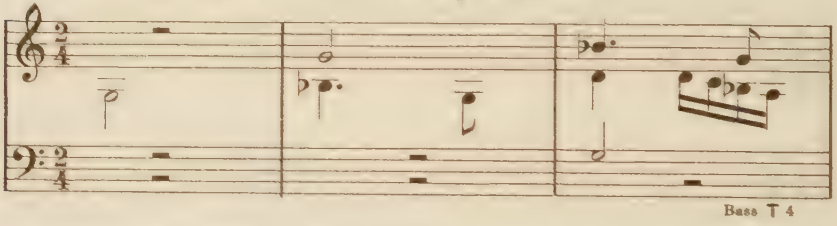
— *[Revertere (secunda pars)].*



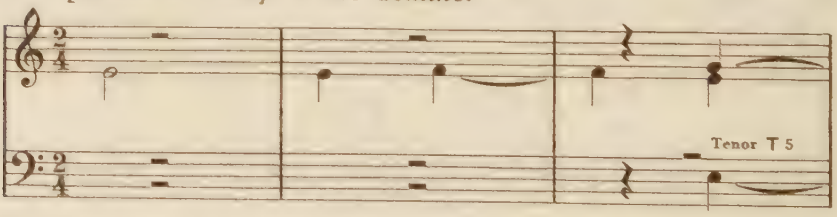
100. Anonym. Ohne Textanfang («Praeambulum»?).



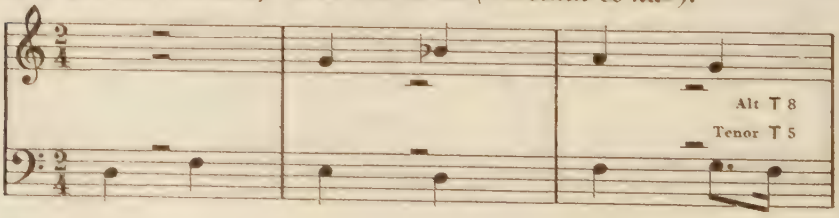
101. Gaspar [van Werbecke]. Adonay sanctissime.



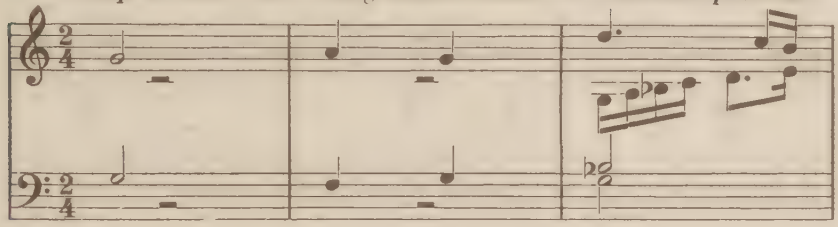
102. [Heinrich Isaac]. Parce domine.



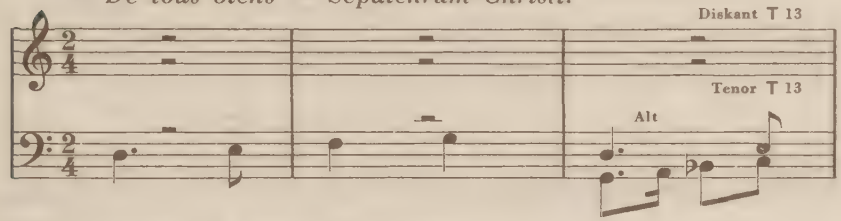
103. [Jakob Obrecht]. Meß kin es hu («Meskin es hu»).



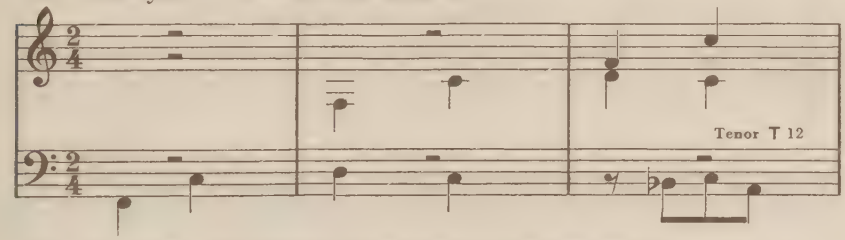
104. Josquin des Prés. Dung aultere amer — Victimae paschali.



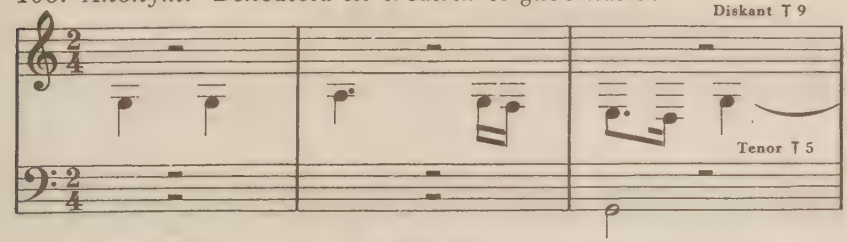
— De tous biens — Sepulchrum Christi.



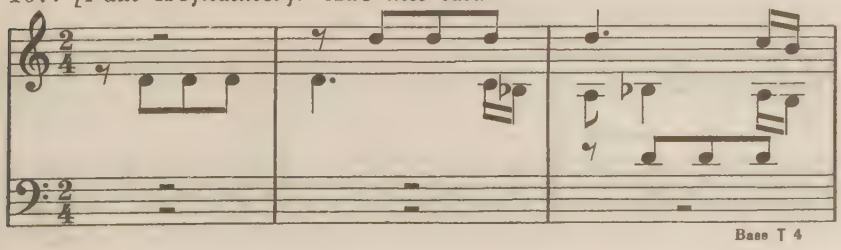
105. Anonym. O sancte Sebastiane.



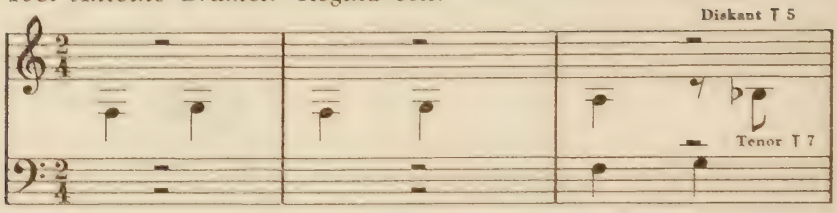
106. Anonym. Benedicta sit creatrix et gubernatrix.



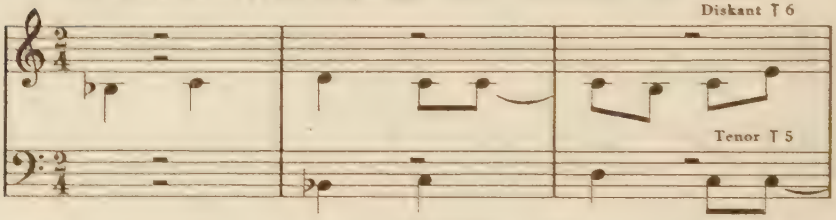
107. [Paul Hofhaimer]. Ade mit laid.



108. Antoine Brumel. Regina celi.

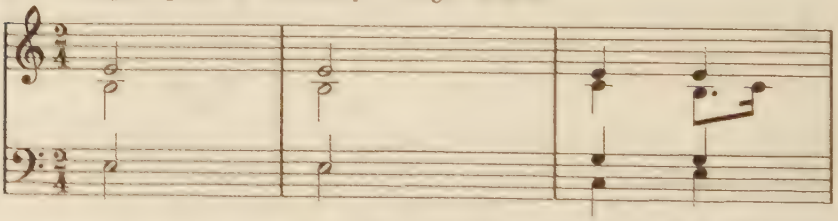


— *Resurrexit (Altera pars).*

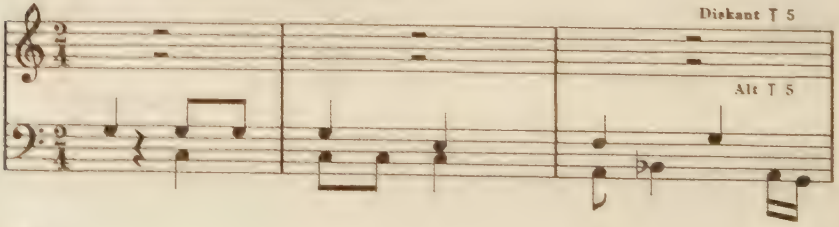


109. Nicolaus Craen. Ave Maria gratia plena.

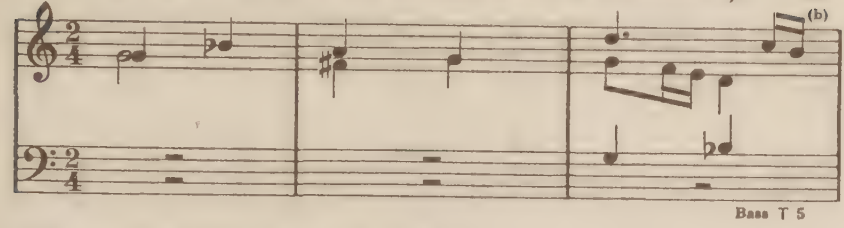
110. Gaspar [van Werbecke]. Virgo Maria.



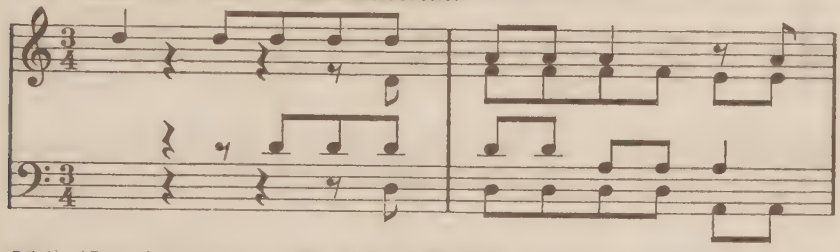
111. Heinrich Isaac. Equi le dira.



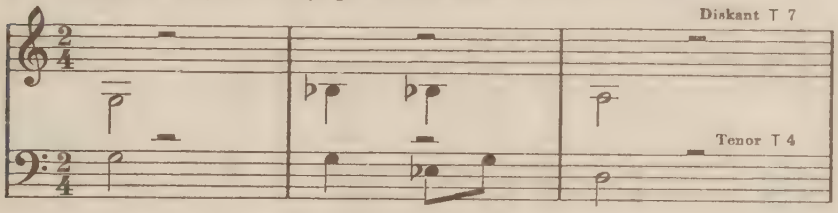
112. Josquin des Prés. A diu mors («Adieu mes amours»).



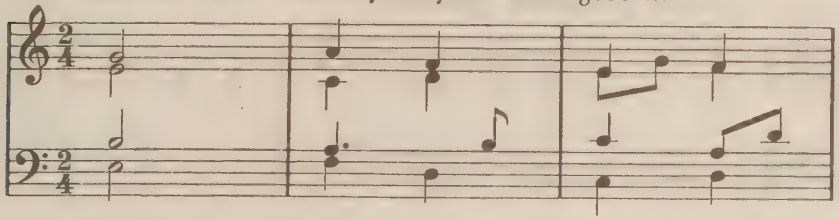
113. Heinrich Isaac. Min muterlin.



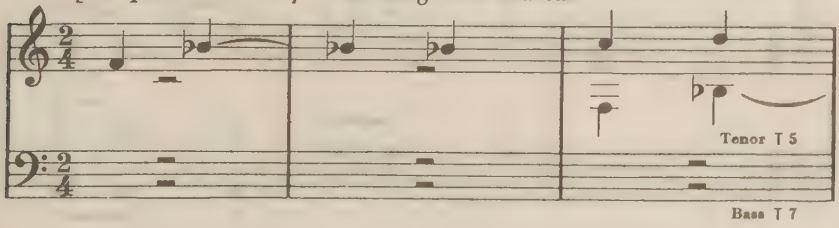
114. (Jean) Jaspart. Jay pris a mours.



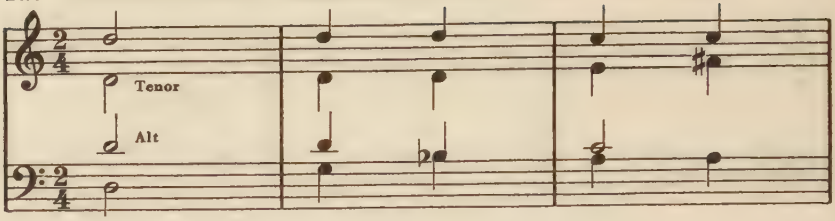
115. Heinrich Isaac. Maria junckfrow hoch geborn.



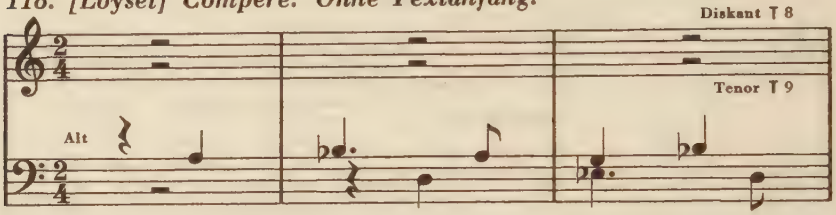
116. [Josquin des Prés]. Das lang Ave Maria.



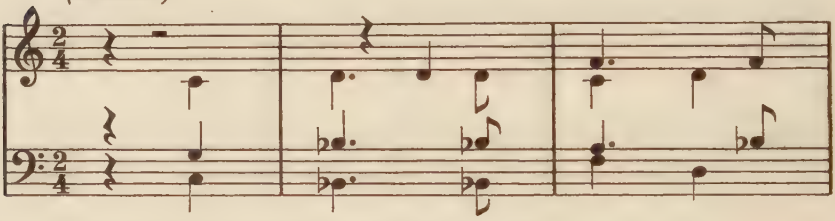
117. Heinrich Isaac. Lamorra.



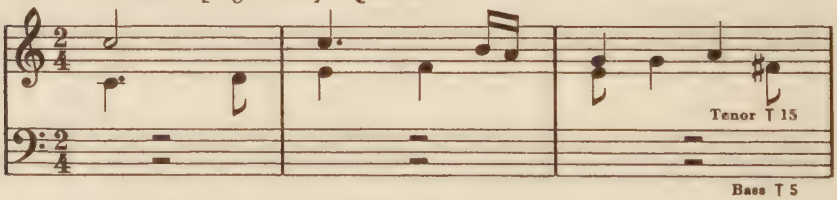
118. [Loyset] Compère. Ohne Textanfang.



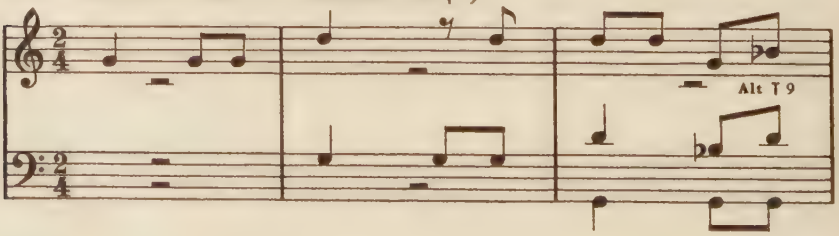
119. Alexander [Agricola oder Heinrich Isaac]. Helgeron notis («nous»).



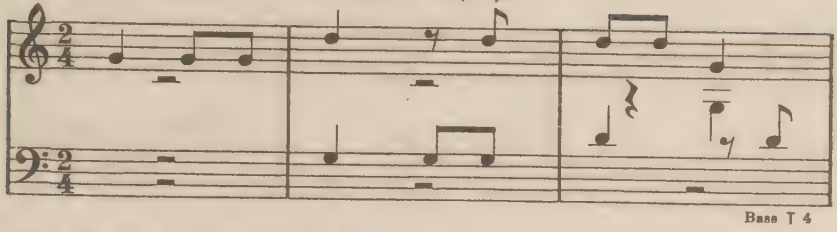
120. Alexander [Agricola]. Quatuor.



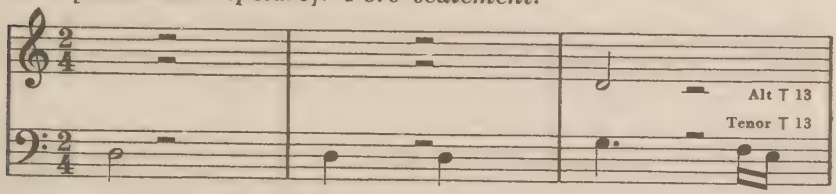
121. Heinrich Isaac. In minem sin (1).



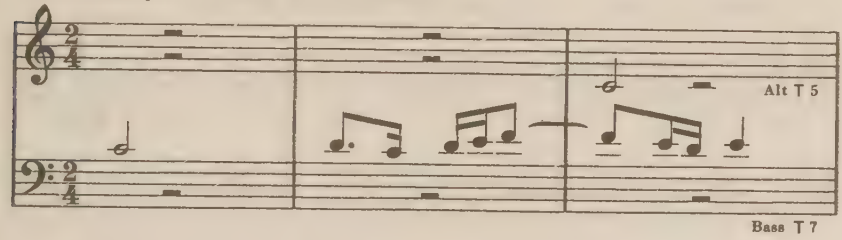
122. Heinrich Isaac. In minem sin (II).



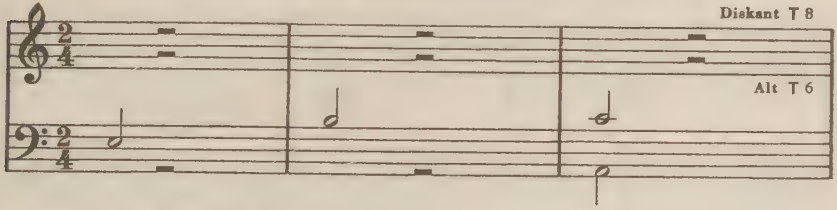
123. [Matthäus Pipelare]. Fors seulement.



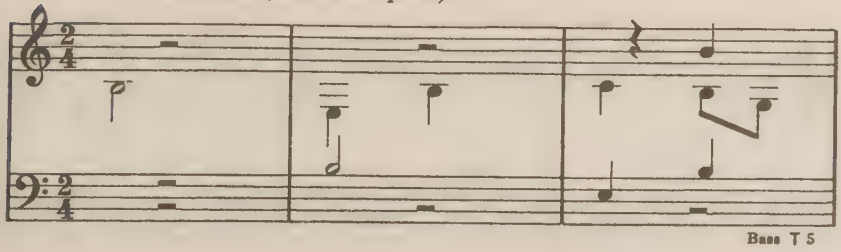
124. Anonym. Salua nos Domine.



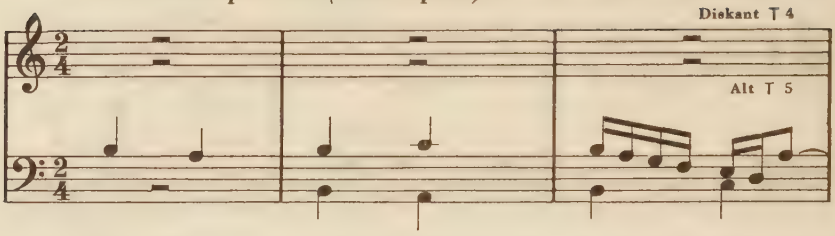
125. Anonym. Que est ista (prima pars).



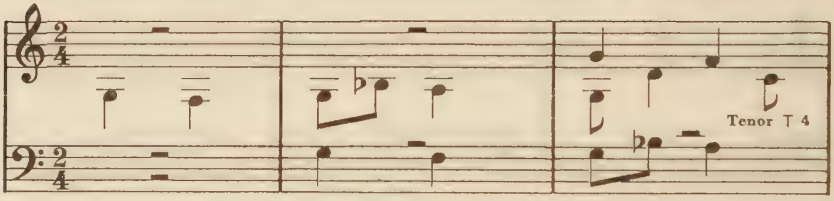
— Et universi (secunda pars).



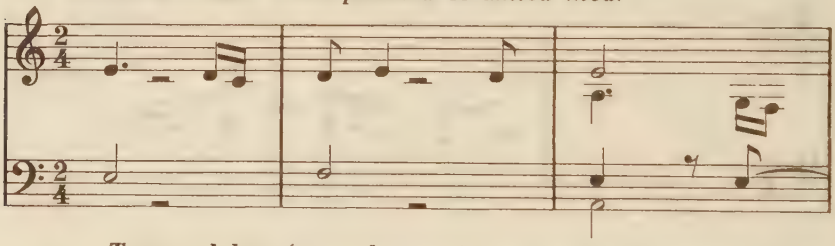
— *Ista est speciosa (tertia pars).*



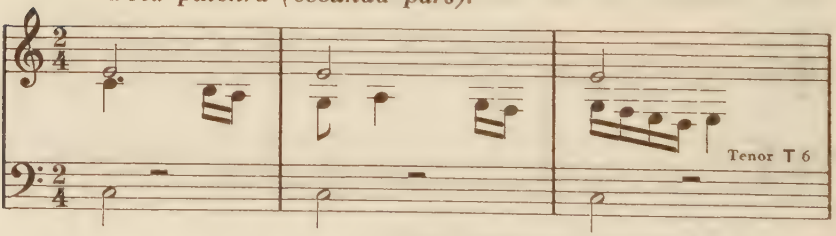
126. Fuchs wil(d).



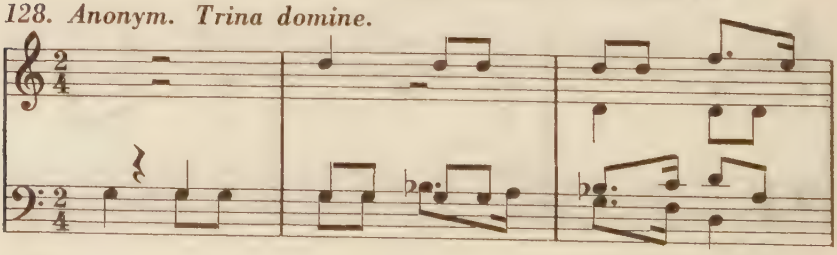
127. Heinrich Isaac. Tota pulchra es amica mea.



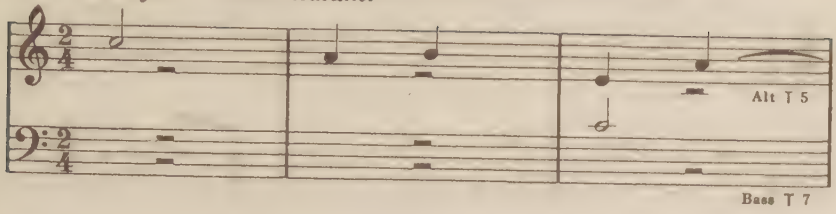
— *Tota pulchra (secunda pars).*



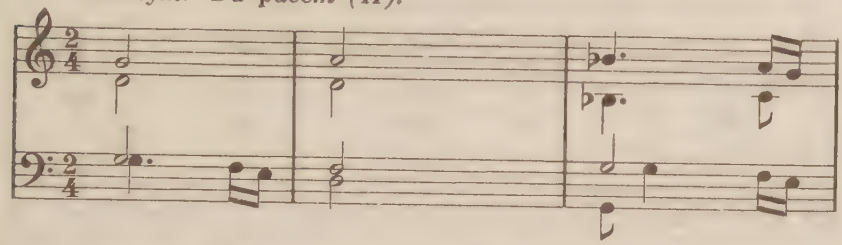
128. Anonym. Trina domine.



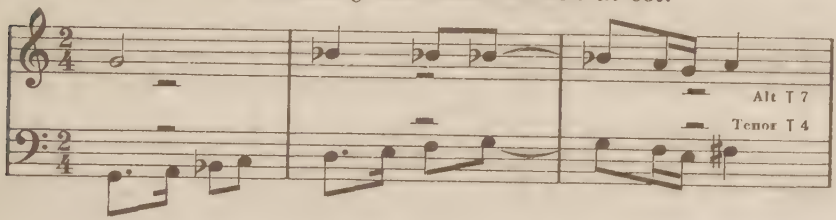
129. Anonym. Fama malum.



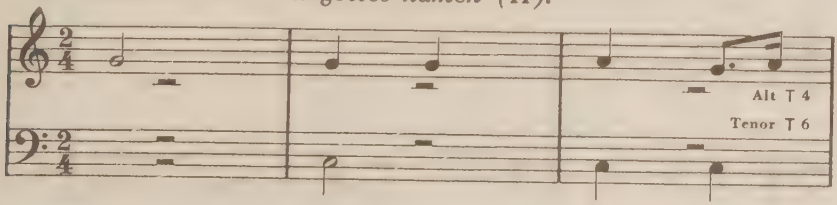
130. Anonym. Da pacem (II).



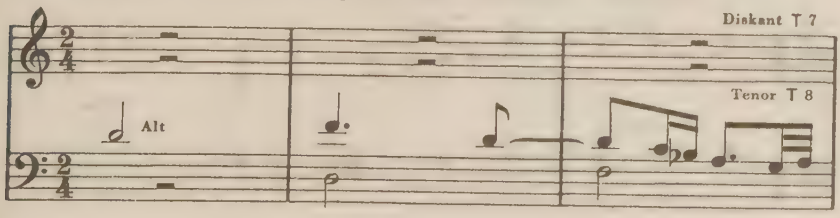
131. Anonym. Uß hertzen grund alias carmen in sol.



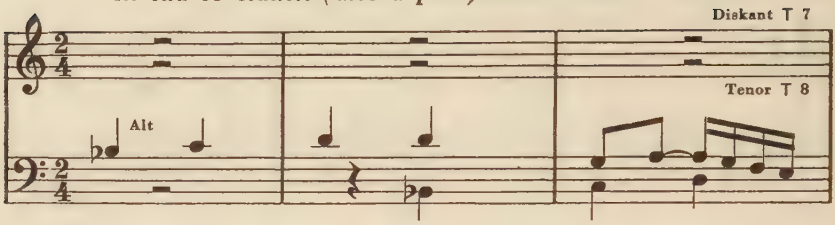
132. Heinrich Isaac. In gottes namen (II).



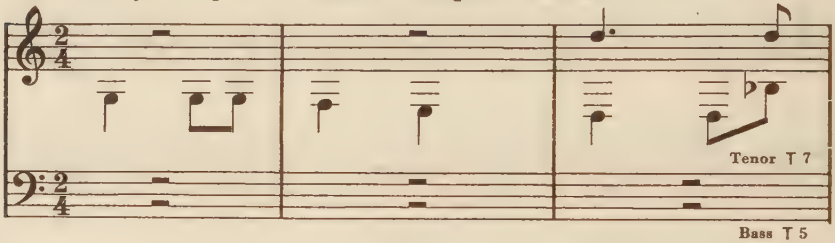
133. Anonym. Virgo Dei genitrix.



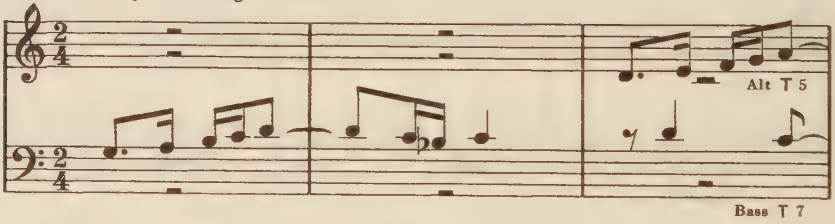
— *In tua se clausit (altera pars).*



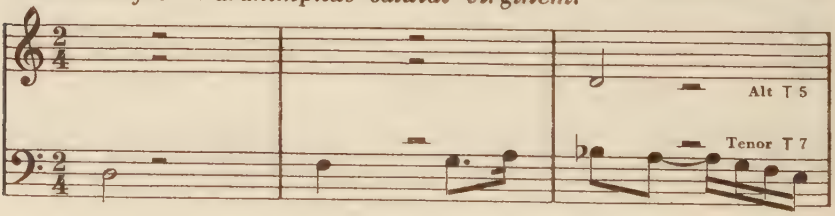
134. Anonym. Spem in alium numquam habui.



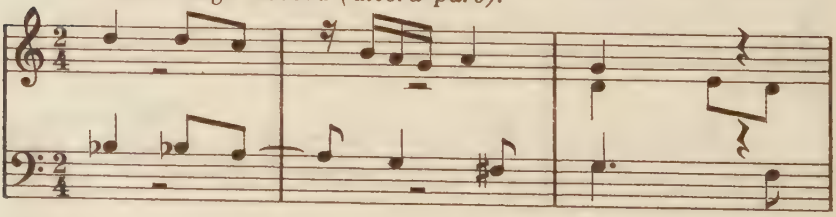
135. Anonym. Virgo mater.



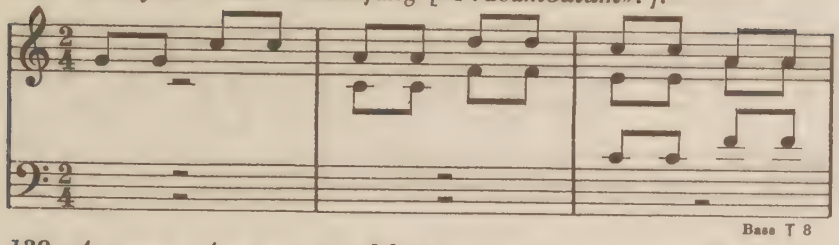
136. Anonym. Paranimphus salutat virginem.



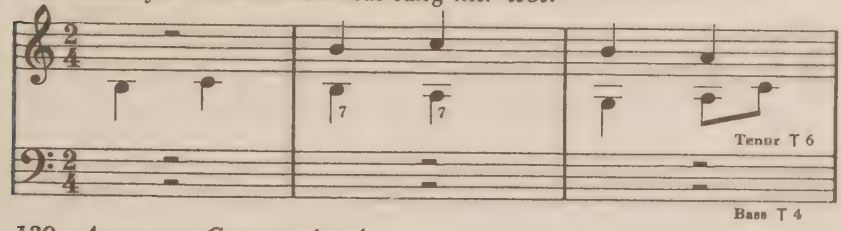
— *Ecce virgo decora (altera pars).*



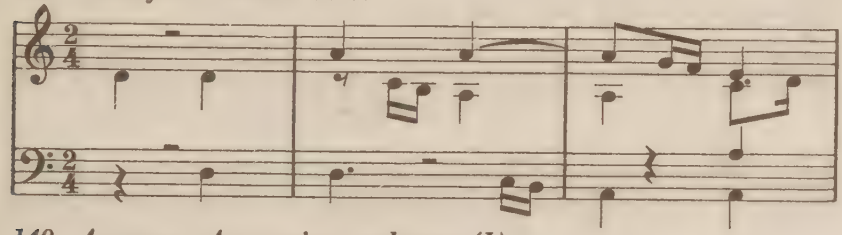
137. Anonym. Ohne Textanfang [«Praeambulum»?].



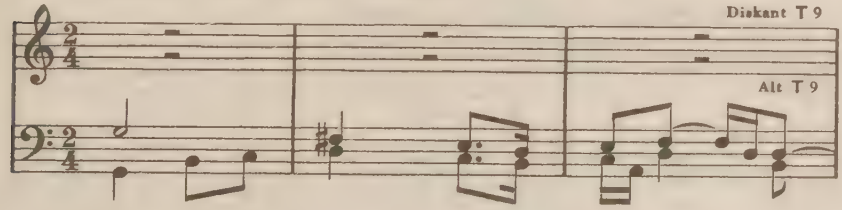
138. Anonym. Am ersten mal lang mir wol.



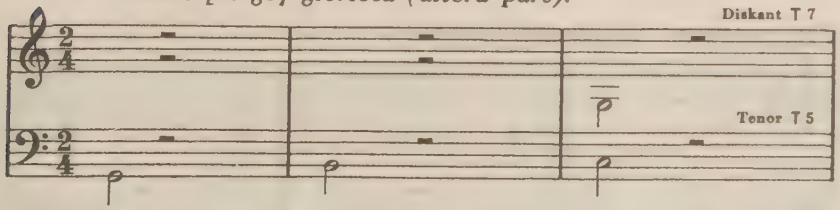
139. Anonym. Carmen in A.



140. Anonym. Ave regina coelorum (I).

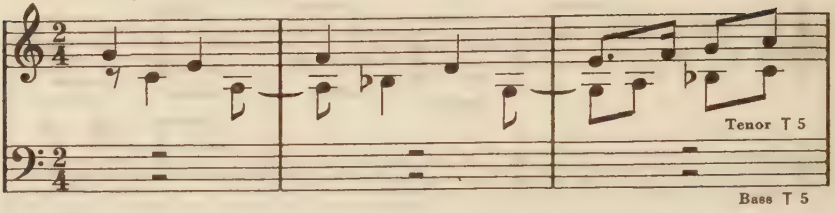


— Gaude [virgo] gloriosa (altera pars).

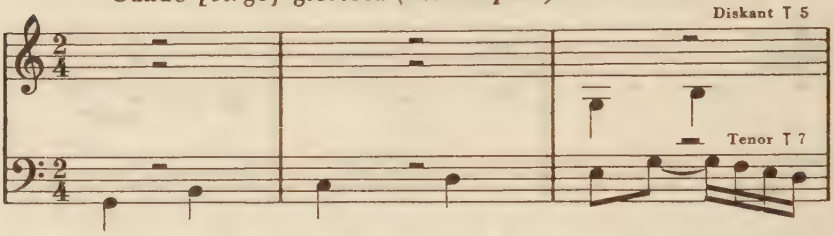


[7] Unklare Stelle. Diese Übertragung in Anlehnung an den Diskant am wahrscheinlichsten.

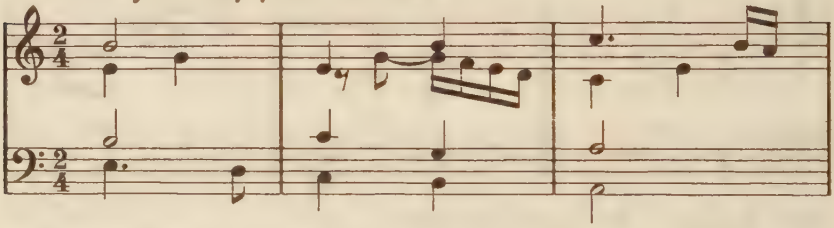
141. Anonym. Ave regina coelorum (II).



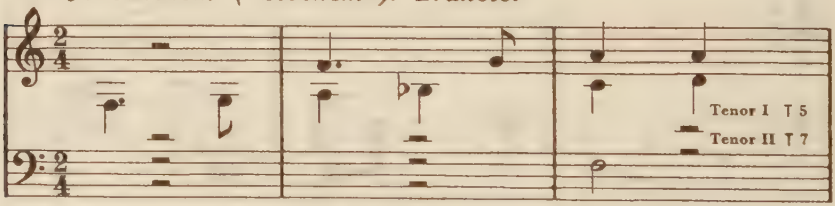
— Gaude [virgo] gloriosa (altera pars).



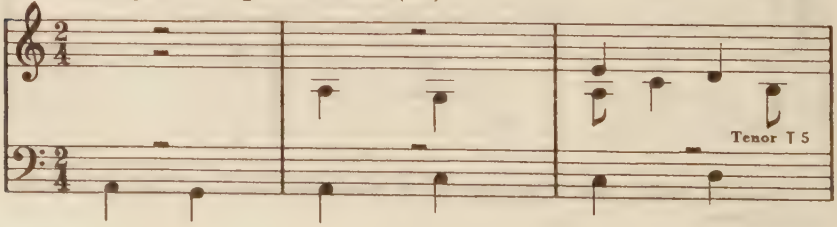
142. Anonym. Hilf fraw von auch.



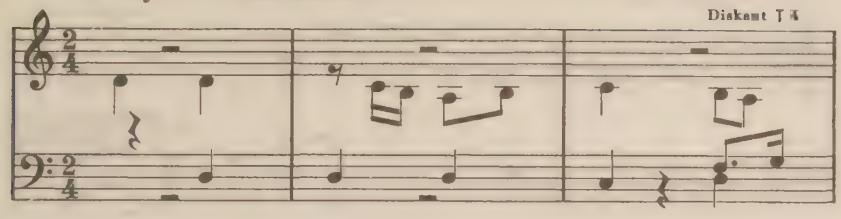
143. Jo Schekem («Stockem»). Brunete.



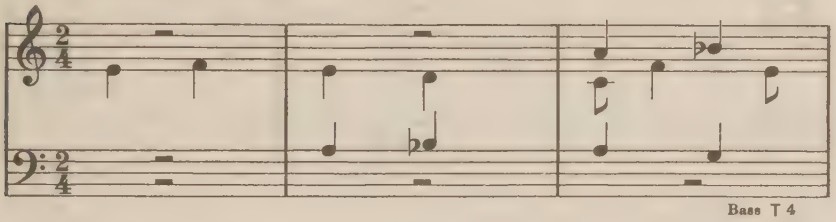
144. Anonym. Ut queant laxis (II).



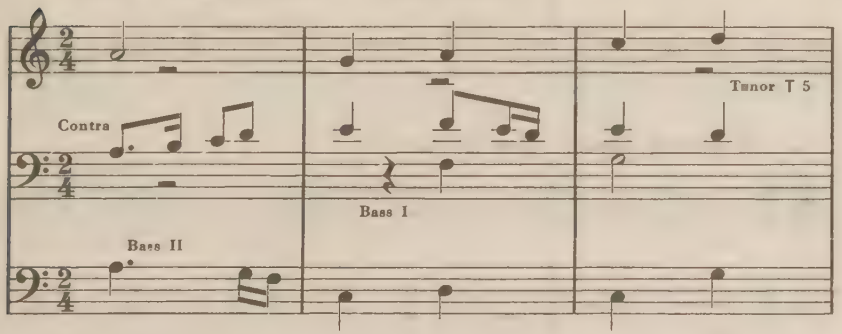
145. Anonym. Nobis natus.



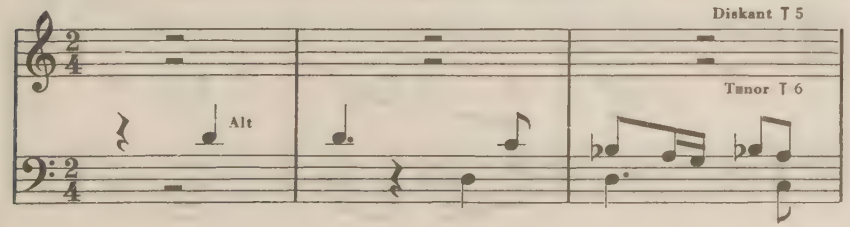
146. Anonym. Salue crux.



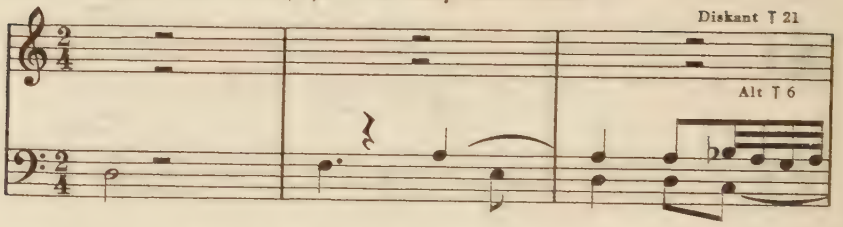
147. Anonym. Discantus «Crist ist erstanden», Tenor «Christe qui», Primus bassus «Vexilla regis».



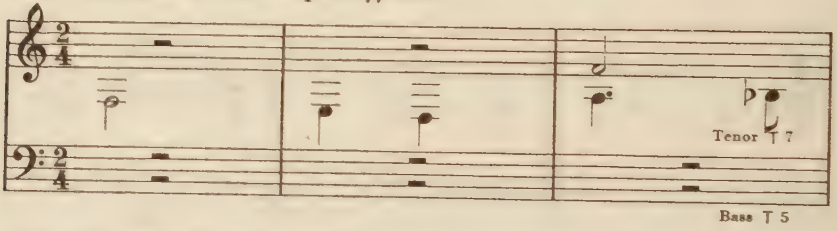
148. [Jean Japart], Fortuna de grande tempe.



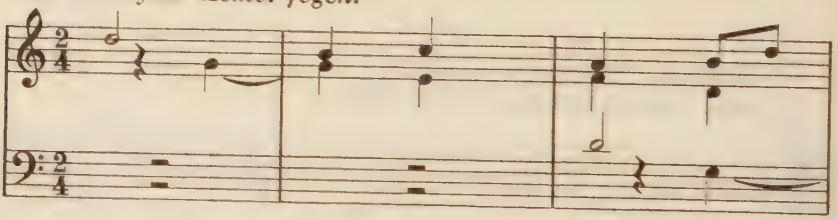
149. Josquin des Prés (?). Ach hulf mich laid.



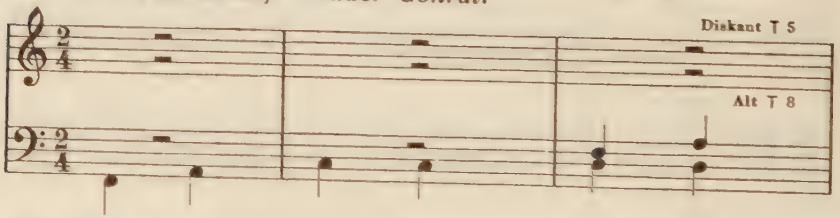
150. Anonym. Wie kumpts uff erd.



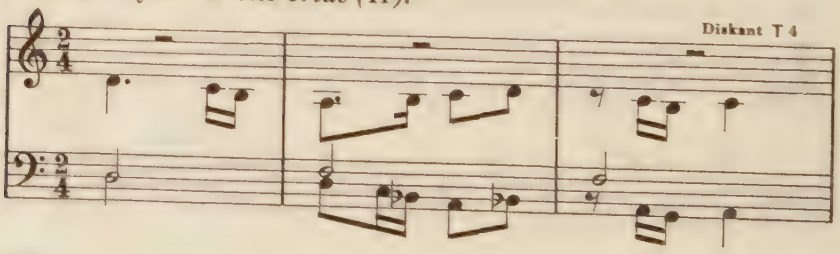
151. Anonym. Kemet fegen.



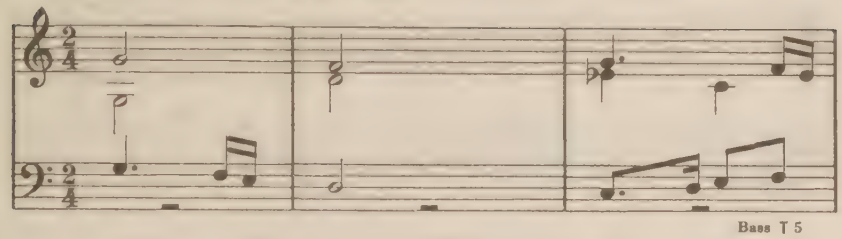
152. [Heinrich Isaac]. Bruder Conrat.



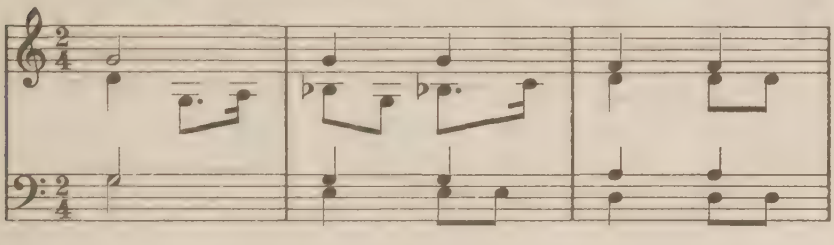
153. Anonym. A solis ortus (II).



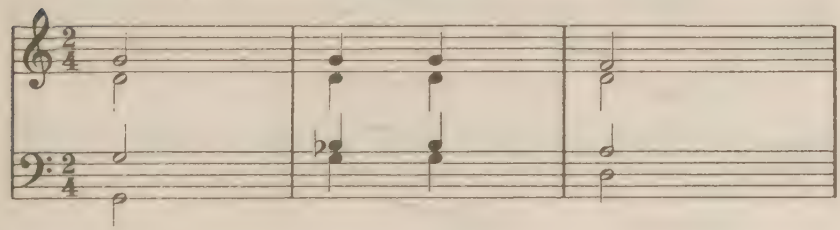
154. Anonym. Ave maris stella.



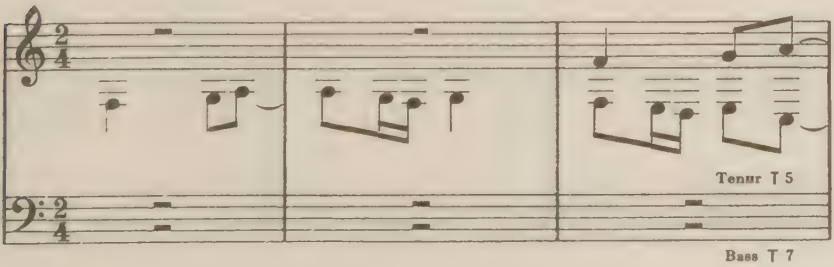
155. Anonym. Nobile sidus celesti sub arce.



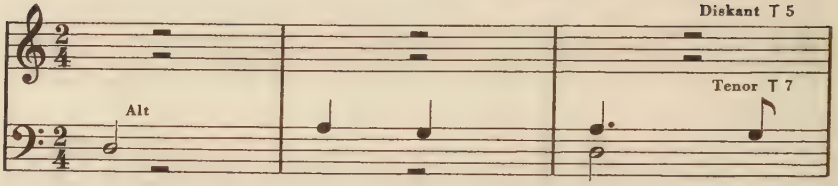
— *Pontifex celestis noster Gallus (secunda pars).*



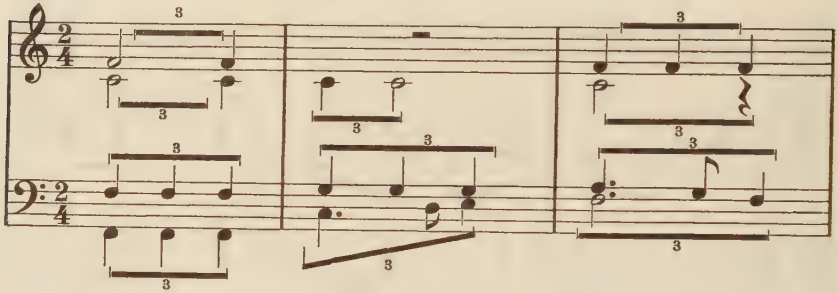
156. Heinrich Isaac. In nomine.



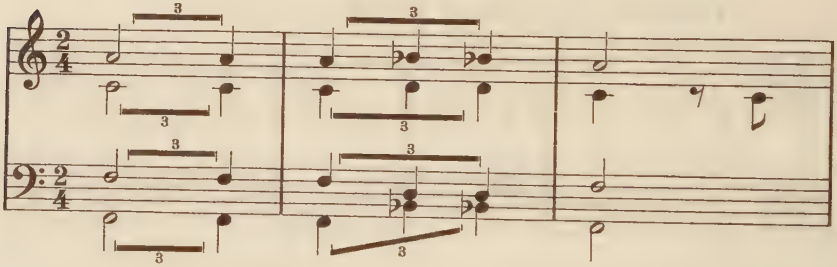
157. Anonym. Fraw glaub daz ich von hertzen mich.



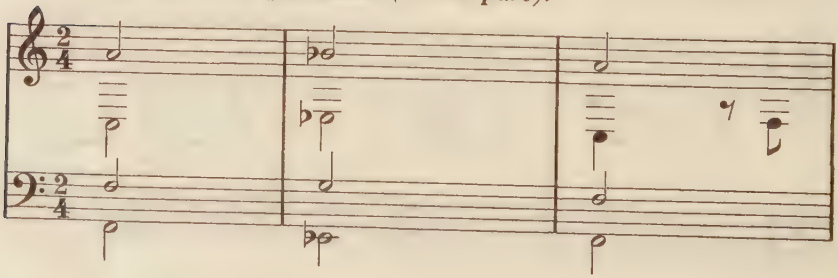
158. Anonym. Aue ancilla trinitatis (prima pars).



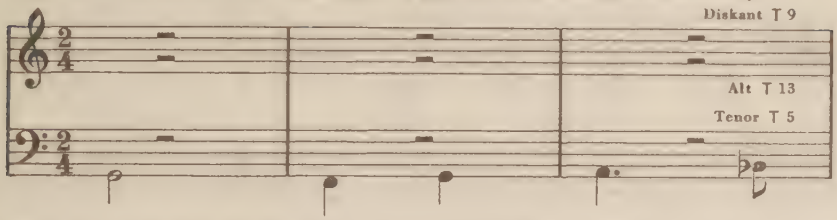
— *Aue promissio (secunda pars).*



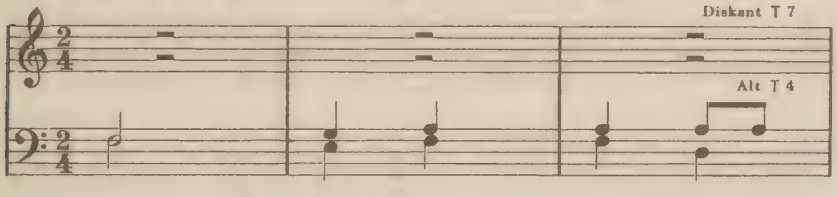
— *Aue fons et plenitudo (tertia pars).*



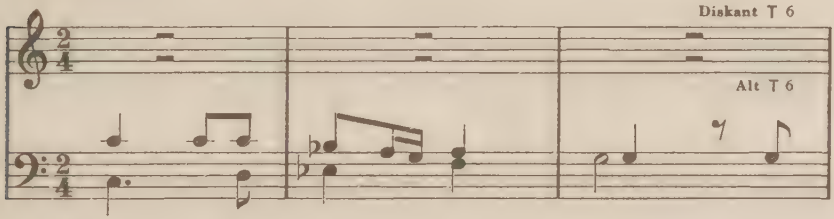
159. Heinrich Isaac. Wes gyre (ggre?) [«Je ne puis vivre»].



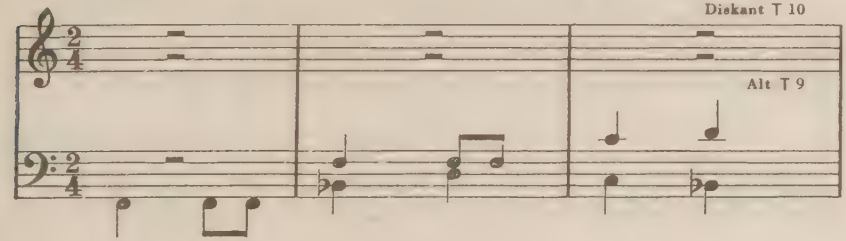
160. Josquin des Prés. Omnia postposui in . . . (?).



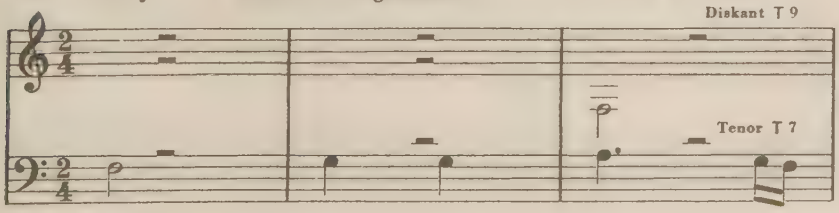
161. Jacket.



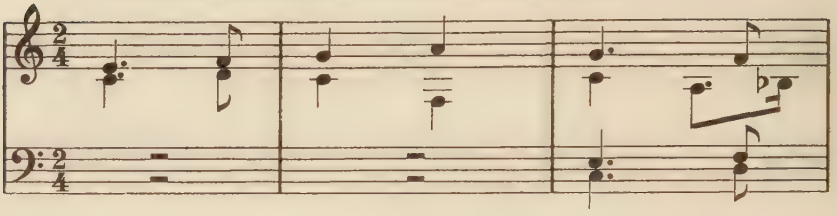
162. [Heinrich Isaac]. Filofosfz [«Fille vous aves mal gardé»].



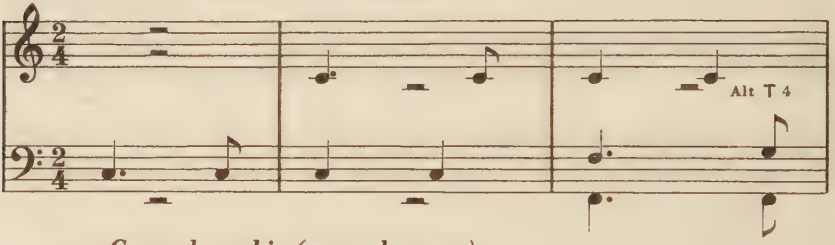
163. Anonym. O dulcedo virginalis.



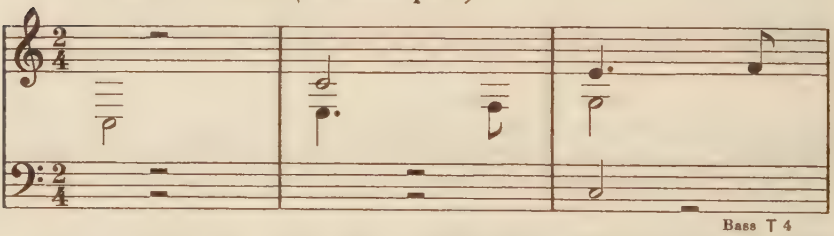
— *Ave mundi spes Maria (secunda pars).*



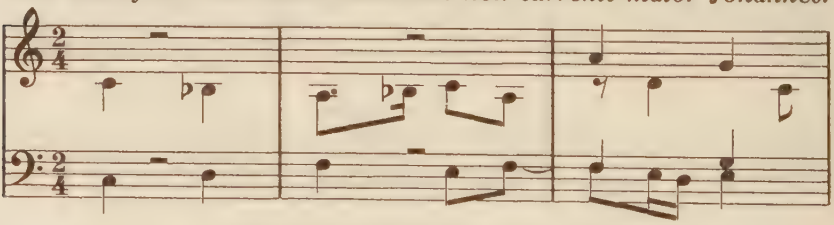
164. [Heinrich Isaac]. Prophetarum.



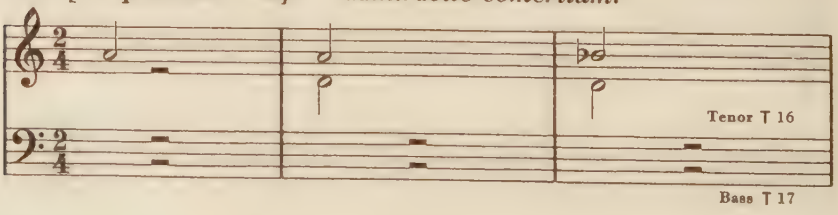
— *Concede nobis (secunda pars).*



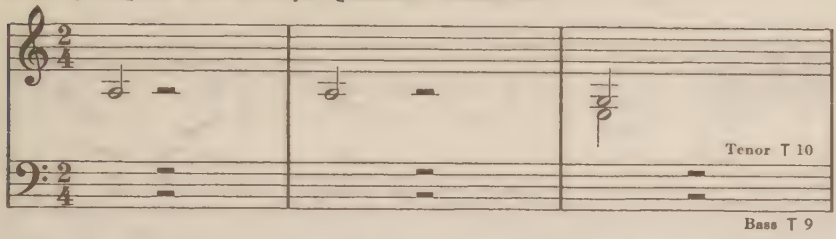
165. Anonym. Inter natos mulierum non surrexit maior Johannes.



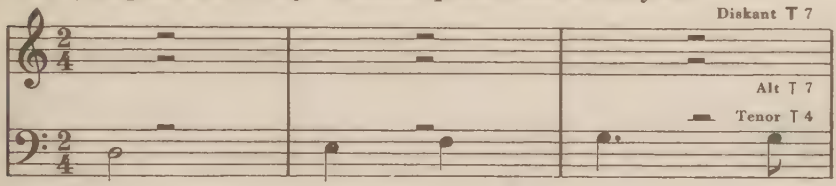
166. [Josquin des Prés]. O admirabile comertium.



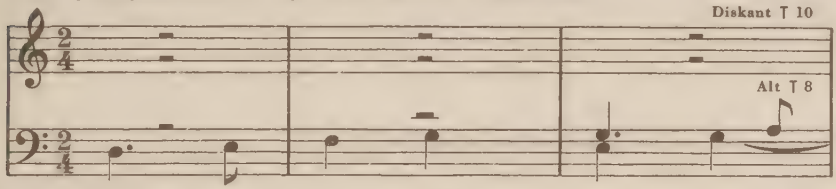
167. [Josquin des Prés]. Quando natus es.



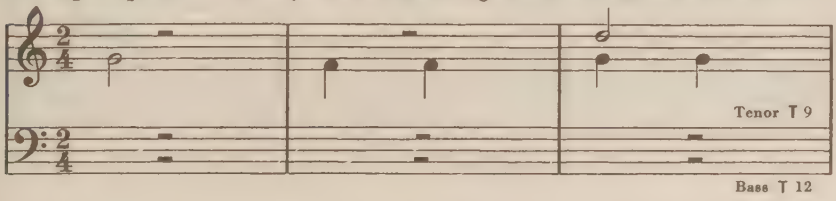
168. [Josquin des Prés]. Rubum quem viderat Moyses.



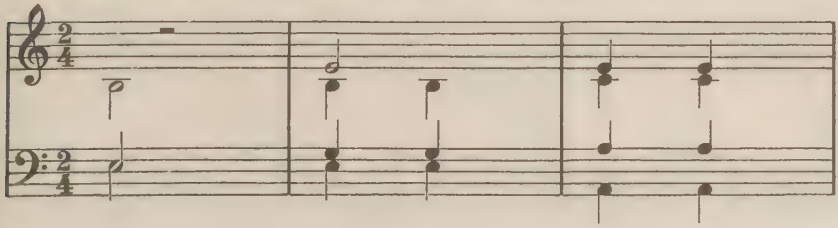
169. [Josquin des Prés]. Germinavit radix iesse.



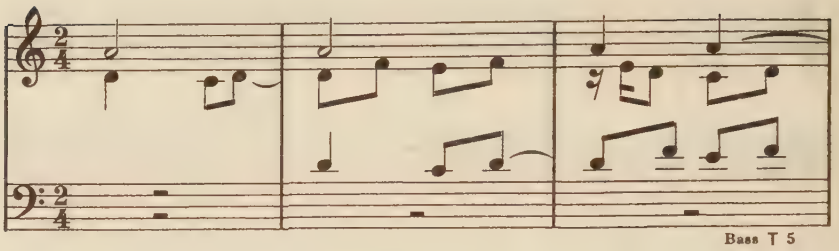
170. [Josquin des Prés]. Ecce Maria genuit nobis salvatorem.



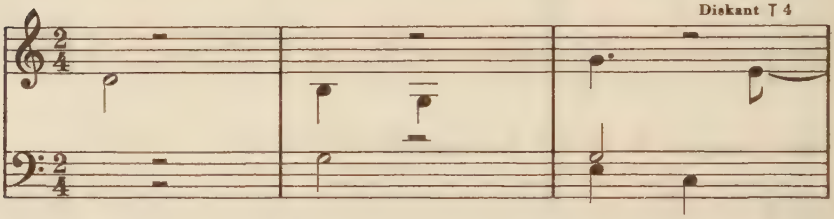
171. Andreas Silvanus. Letatus sum in hys.



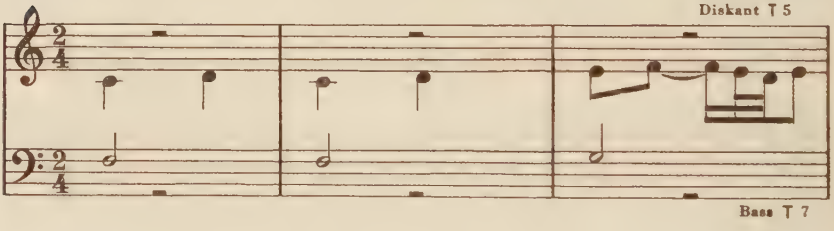
— *Fiat pax in virtute tua (secunda pars).*



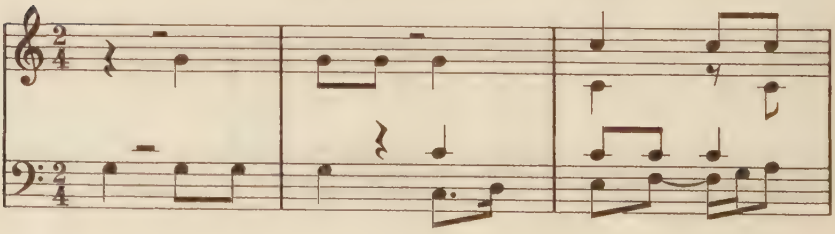
172. Wolfgang Gräfinger. Fraw Ding uff erd mich erfrowen thut.



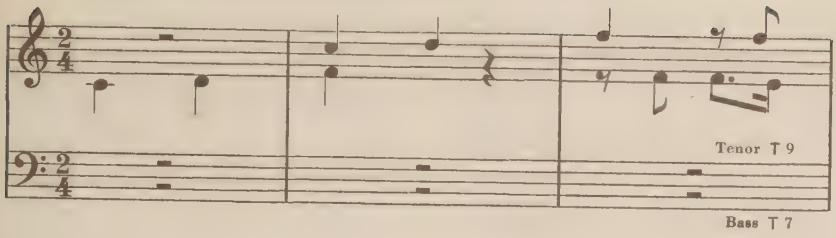
173. N (?) Gräfinger. Ave sanctissima.



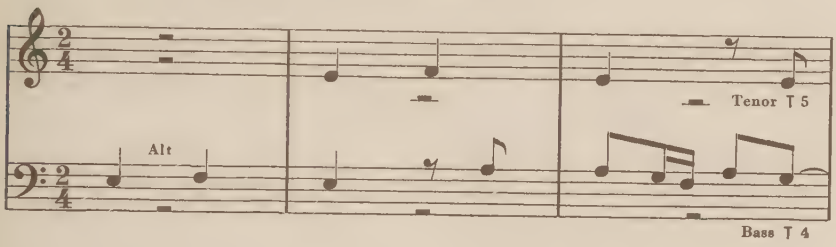
— *Tu peperisti (secunda pars).*



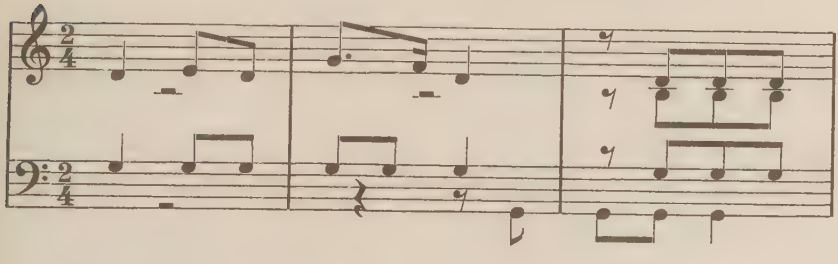
174. Anonym. Sancta Maria virgo.



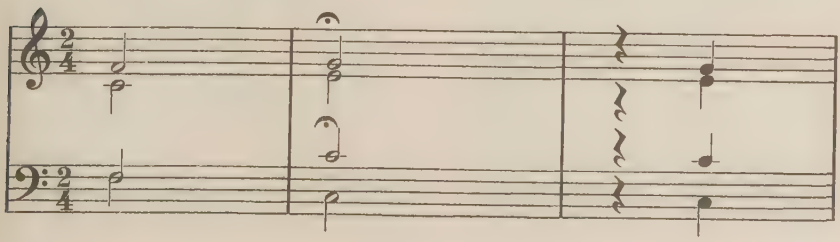
175. Anonym. Patrem omnipotentem.



— Et incarnatus est (secunda pars patrem).



176. Anonym. Salve Maria.



Namenverzeichnis.

Adam von Fulda. 66, 154.
Adler, Guido. 78, 99.
Agricola, Alexander. 62, 72, 74, 75, 76, 104, 113, 114, 133—139, 165, 167, 188, 194.
Agricola, Martin. 152.
Aich, Arnt von. 66, 114, 115, 118, 123, 152.
Ambros, A. W. 104, 109, 110, 111, 152.
Amerbach, Bonifacius. 42, 43, 55, 79, 154.
Ammerbach, Elias Nicolaus. 58, 116.
Andreas N. 64, 84, 90, 135, 138, 172, 179.
Apel, Willi. 58, 152.
Arbenz, Emil. 155.
Arnold. 155.
Attaingnant, Pierre. 73, 85, 86, 89, 155.
Augustin, Meister. 20, 150.

Bach, Johann Sebastian. 57.
Baldouin, Noel. 124.
Balthasar von Heilbronn. 116.
Baum, Richard. 76, 160.
Baumann, Franz Ludwig. 62.
Baumann, Otto A. 71, 79, 81, 83, 87, 90, 103, 109, 111, 114, 124, 125, 152.
Bäumker, W. 70, 76, 77, 100, 103, 131, 152.
Baxter, J. H. 120.
Bellermann, Heinrich. 155.
Benedictus. 96.
Bernhard in Salem. 62, 82, 135, 137, 171.
Bernoulli, Eduard. 58, 111, 114, 115, 118, 124, 152.
Bertz, Ulrich. 145.
Besseler, Heinrich. 84.
Besserer, Fridolin. 28, 42, 63.
Blarer von Wartensee, Diethelm. 14, 31, 39, 42, 47, 140, 151.
Blarer von Wartensee, Eglolf. 7.
Blarer von Wartensee, Ludwig. 34.
Blume, Friedrich. 102.
Böhme, Franz Magnus. 70, 76, 77, 87, 100, 103, 125, 152, 153.
Bohn, Peter. 72, 90, 107, 113, 116, 153.
Bommer, Jakob. 22.
Brander, Joachim. 149.
Brenner, Cûnrat. 15.
Bridler, Theodor. 24, 25, 152.
Briquet, C. M. 46.
Brumel, Antoine. 61, 96, 109, 135, 137, 192.
Brunckh (Branckh ?), Richartus. 70.
Büchi, Albert. 37, 152.
Buchman, Hans. 38.
Buchner, Hans. 16, 29, 30, 31, 42, 48, 49, 51, 53, 54, 62, 63, 64, 67, 68, 72, 86, 87, 111, 123, 124, 129, 133, 134, 137, 147, 152, 175, 176.
Busnois, Andreas. 60, 61, 97, 135, 137, 184.

Cappelli, A. 152.
Caspar, Kaplan und Organist. 14.
Chassant, L. A. 152.
Cherbuliez, A.-E. 28, 89, 152.
Chilesotti, Oscar. 58.
Chrysander, Friedrich. 155.
Chybinski, Adolf. 49, 125, 152.
Clark, J. M. 152.
Compère, Loyset. 54, 60, 61, 90, 98, 103, 107, 113, 135, 136, 137, 185, 188, 194.
Craen, Nicolaus. 62, 76, 90, 96, 110, 133, 134, 137, 180, 183, 192.
Crützlinger, Bernhardin. 26.
Cûntz, Joachim. 30, 149.

de Lannoy, Colinet. 95.
de la Rue, Pierre. 59, 61, 83, 101, 102, 124, 133—137, 172, 186, 187.
des Prés, Josquin. 61, 62, 84, 86, 91, 100, 104, 105, 107, 108, 110, 112, 113, 123, 127, 129, 130, 133—137, 152, 155, 181, 186, 189, 191, 193, 202, 205, 206, 207.
Diethelm Blarer von Wartensee, Abt, siehe Blarer.

Egenolf, Christian. 66, 69, 153.
Eggstetter, Rupprecht. 9, 11, 12, 13, 21, 31, 143, 144, 145.
Egli, Emil. 153.
Einstein, Alfred. 155.
Eisenhofer, Ludwig. 153.
Eitner, Robert. 28, 84, 91, 102, 104, 109, 111, 117—121, 124, 152, 153, 154.
Erk, Ludwig. 70, 76, 77, 87, 103, 125, 153.

Finck, Heinrich. 100. 114.
Fluck, Othmar. 30, 149.
Fluri, Adolf. 26, 153.
Formschneider, Hieronymus. 68, 74, 76, 81, 90, 100, 111.
Forster, Georg. 69, 105, 152.
Franz von Gaisberg, Abt, siehe Gaisberg.
Frerichs, Elly. 58, 153.
Fries, Laurentius. 152.
Frotscher, Gotthold. 153.
Fuchswild, Johann. 54, 62, 115, 116, 136, 138, 196.

Gaisberg, Franz von. 8, 9, 15, 30, 32, 33, 35, 36, 39, 42, 141, 142, 143, 146, 147, 149, 151, 154.
Geering, Arnold. 13, 17, 28, 37, 44, 81, 125, 140, 141, 153.
Georg, Herzog von Württemberg. 23.
Gerber, Rudolf. 71.
Germann, Kilian. 35, 39, 42, 151, 154.
Ghizeghem, Hayne van. 108, 112.
Giaches de Wert. 127.
Giesbert, F. J. 141.
Girtanner, Ulrich. 22.
Glarean, Heinrich. 38, 72, 90, 91, 107, 113, 116, 152, 153.
Gluss, Andreas. 63.
Gluss, Otmar. 63.
Gombosi, Otto. 75, 86, 95, 108, 112, 114, 115, 153.
Gottfried von Strassburg. 100.
Gotthard, Abt. 15, 151.
Götzinger, Ernst. 27, 28, 29, 41, 42, 80, 153.
Gräfinger, N. 47, 49, 131, 133, 159, 208.
Gräfinger, Wolfgang. 62, 124, 131, 134, 138, 208.
Grasis, Achilles de. 20.
Greith, C. 27, 153.
Grimmius Medicus, Sigismundus. 128, 129, 131.
Grotefend, H. 153.
Gundelfingen, Heinrich V. von. 7.

Haberl, Franz Xaver. 95, 104.
Haltmeyer, Marx. 153.
Handschin, Jacques. 17, 56, 71, 74, 83, 93, 95, 116, 118, 120, 153.
Hans von Konstanz, siehe Buchner.
Hardegger, August. 7, 9, 10, 20, 23, 32, 153.
Harms, Gottlieb. 49, 78, 97, 155.
Hartmann, Georg Leonhard. 22, 151.
Haydn, Joseph. 58.
Heer, Johannes. 68, 69, 75, 105, 110, 111, 113, 117, 118, 124, 125, 151.
Helmstorff, Afra von. 64.
Henggeler, P. Rudolf. 15, 17, 153.
Hertsch, Frater Benedikt. 15.
Hetzer, Andreas. 21.
Hetzer, Stadtammann. 32.
Hoffmann von Fallersleben. 76, 94.
Hofhaimer, Paul. 18, 30, 52, 54, 57, 61, 62, 63, 68, 69, 71, 77—80, 83, 89, 108, 109, 118, 133, 135, 136, 137, 154, 159, 168, 169, 191.
Högger, Caspar. 16, 147.
Högger, Melchior. 16, 17, 31, 147.
Holtzach, Oßwald. 123, 152.
Hugo von Reutlingen. 56.

Ileborgh, Adam. 152.
Isaac, Heinrich. 48, 59—62, 68, 74, 75, 80, 86, 91, 98—101, 103—106, 110—114, 116, 118, 125—129, 131, 133—138, 141, 156, 159, 163, 167, 170, 180, 186—190, 192—197, 202, 203, 205, 206.

Jachet de Berchem. 127.
Jachet de Buus. 127.
Jachet de Mantua. 127.
Jachimecki, Zdzislaw. 49, 81, 153.
Jakob, Fritz. 34.
Jakob, Pfarrer. 36.
Japart, Jean. 54, 62, 95, 101, 111, 112, 123, 134, 135, 138, 141, 187, 193, 201.
Jeppesen, Knud. 107, 108, 153.
Johannes. 64, 95, 133, 136, 138, 183.
Josquin, siehe des Prés.
Julius II., Papst. 20.
Jung, Konrad. 26.
Jung, Rudolf. 39.

Karl der Kühne. 14.
Keller. 23.
Keller, Fridli. 32, 33.
Keller, Pater Heinrich. 8, 40, 154.
Kessler, Johannes. 22, 30, 34, 42, 153.
Kessler der Jüngere, Josua. 8, 151.
Kilian Germann, Abt, siehe Germann.
Kinkeldey, Otto. 153.
Kleber, Leonhard. 64, 66, 71, 72, 76, 79, 80, 81, 86, 87, 103, 109, 111, 114, 123, 124, 125, 127, 128, 131, 152, 154, 159, 160.

Klotz, Hans. 154.
Knobloch, Kindler von. 64, 154.
Koczirz, Adolf. 131, 154, 159.
Kotter, Hans. 37, 42, 43, 55, 62, 68, 74, 75, 77, 78, 79, 86, 90, 109, 111, 113, 114, 123, 135, 138, 152, 154, 159, 160, 168.
Kriesstein. 96.
Kroyer, Theodor. 58.
Küchler, Bartlome. 15.
Kuhn, K. 25, 154.
Kurtz, Magister (?). 80.

Landino, Francesco. 89.
Lang, Matthaeus. 30. 80.
Lanz, Christianus. 40.
Lasso, Orlando di. 58.
Laufenberg, Heinrich. 78, 155.
Leder, Carl. 151.
Leichtentritt, Hugo. 154.
Leisentritt. 131.
Lenaerts, R. 96.
Leo X., Papst. 80, 95.
Leu, Hans Jakob. 27, 28, 154.
Lieb, Anna. 29, 38.
Lieb, Lienhard. 29.
Lieb, Peter. 29, 38.
Lieb, Ulrich. 36, 38.
Liliencron, Rochus von. 70, 78, 100, 111, 154, 155.
Loewenfeld, Hans. 49, 123, 154.
Lohr, Ina. 70.
Lublin, Johannes de. 125.
Luther, Martin. 34, 43, 71, 100, 103.

Mahrenholz, Christhard. 154.
Maldeghem. 102.
Marbach, Carolus. 154.
Marti, Meister. 23.
Marxer, Otto. 15, 31, 154.
Maximilian, Kaiser. 30, 62, 79.
Medici, Johannes von. 80, 95.
Melanchthon. 34.
Merian, Wilhelm. 43, 49, 57, 68, 74, 75, 79, 83, 86, 90, 109, 111, 113, 114, 123, 124, 154.
Miles, Hermann. 28, 35, 42, 153.
Mone, F. J. 154.
Montanus. 68, 88, 91, 104, 105.
Morel, P. Gall. 108, 118, 154.
Moser, Hans Joachim. 30, 57, 58, 62, 63, 64, 66—69, 71, 72, 76, 77 bis 80, 82, 83, 86, 87, 89, 90, 108, 109, 114, 116, 118, 123, 124, 126, 152, 154, 159, 160.
Mouton, Jean. 48, 61, 84, 85, 90, 133, 135, 136, 138, 172, 173, 180.
Müller, Joseph. 37, 39, 47, 63, 154.
Müller, Theodor. 35, 36. 154.
Müller-Blattau, Joseph. 100.

N, Andreas, siehe Andreas.
Nachtigall, Othmar. 86.
Nedden, Otto zur. 27, 29, 89, 154.
Nef, Karl. 17, 154.
Nef, Walter Robert. 154.
Negelin, Valentin. 8, 15, 16, 30, 56, 146.
Neuber. 68, 88.
Newsidler. 74, 76.
Nowak, Leopold. 154, 159.

Obrecht, Jakob. 61, 72—76, 79, 86, 91, 94, 95, 106, 108, 111, 112, 114, 115, 134—139, 153, 156, 159, 166, 167, 180, 183, 190.
Ockeghem, Johannes. 108, 115.
Oderboltz, Hanns. 15.
Oeglin, Erhart. 102, 109, 117—121, 154.
Orgelmacher, Hans, siehe Schentzer.
Ott, Johann. 60, 66, 67, 91, 104, 105, 111.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da. 96, 105.
Päsler, Carl. 29, 49, 51, 53, 54, 154.
Paulirinus von Prag. 56.
Paumann, Konrad. 155.
Petrejus, Johann. 68, 88, 130, 131.
Petrucci, Ottaviano dei. 73—76, 84, 90, 97, 98, 101—104, 106—111, 113, 121, 123, 131, 152, 153.
Pfalz, Anton. 154.
Philipp, Bischof von Basel. 38.
Piersig, Fritz. 69.
Pipelare, Matthäus. 54, 60, 62, 95, 96, 97, 103, 114, 115, 134, 136, 139, 140, 141, 183, 184, 195.
Pirro, André. 90, 103, 106—110, 112, 127, 155.
Pius X., Papst. 152.
Platter, Felix. 13.
Praetorius, Michael. 155.

Rahn. 141.
Refardt, Edgar. 23, 28, 155.
Rem, Hans. 63.
Renspurg (Rainsperg), Hans. 150.
Rhaw, Georg. 68, 106.

Riegg, Aron. 25.
Riegg, Sigmund. 25.
Riemann, Hugo. 155.
Rietschel, Georg. 155.
Riner, Jakob. 22.
Rischach, Bilgri von. 64.
Rischach, Burkhard (?) von. 64, 100, 136, 139, 186.
Ritter, A. G. 152, 155.
Rokseth, Yvonne. 17, 19, 73, 85, 86, 89, 91, 155.
Rösch, Michel. 145.
Rösch, Abt Ulrich. 7, 8, 14, 20, 30, 32, 108, 151.
Rott, Prof. 15.
Rücker, Ingeborg. 15.
Runge, Paul. 78, 155.
Rütiner, Hansenman. 35.
Rütiner, Johannes. 151.

Sachs, Curt. 155.
Sailer, Rudolf. 39, 63, 154.
Salat. 42.
Sattler, Hainrich. 14, 15.
Schachen (Schach?), Johannes. 15.
Schärer, Elsa. 28.
Schekem, Jo, siehe Stockem.
Scheiwiler, Albert. 24—28, 35, 155.
Scheiwiler, J. Aloys. 155.
Schennck von Castel, Ulrich. 145.
Schentzer, Hans. 8, 9, 11, 12, 24, 25, 89, 135, 139, 142, 143, 179.
Schering, Arnold. 101, 131, 155.
Scherrer, Gustav. 46, 47, 140.
Schiess, Traugott. 23, 27, 153, 155.
Schlatter, Salomon. 153.
Schlecht, Raymund. 155.
Schlick, Arnolt. 13, 14, 49, 54, 78, 97, 117, 155.
Schmid der Ältere, Bernhard. 58.
Schneider, Max. 71, 100.
Schnoor, Hans. 155.
Schoch, Rudolf. 153.
Schöffer, Peter. 116, 124, 155.
Schrade, Leo. 49, 156.
Schrem, Johannes. 18, 52, 62, 63, 64, 67, 71, 78, 135, 139, 160, 161, 165.
Schriber, Christan. 33.
Schubiger, P. Anselm. 27, 155.
Schumacher, Johannes. 63.
Schürpf, Johann. 32.
Schwarz, Rudolf. 58.
Schwegl, Ulricus. 80.
Schwitzerin, Elsbeth. 29.
Sebastian, Kämmerer und Kastner in Wessobrunn. 150.
Seiffert, Max. 156.
Senfl, Ludwig. 61, 62, 66, 67, 80, 81, 134, 139, 155, 159, 171.
Sicher, Dorothea. 38.
Sicher, Fridolin. 9, 10, 17, 21, 22, 24—49, 52—55, 57, 58, 59, 61 bis 64, 66—69, 71, 72, 75—81, 85, 87, 89, 91—97, 99, 101—106, 109 bis 115, 118—121, 124, 125, 128, 129, 131, 135, 139, 140, 141, 151, 152, 153, 159, 160, 171, 179.
Sicher, Hermann. 28.
Sicher, Jakob. 28, 29.
Sicher, Peter. 28.
Sicher, Rudolf. 29.
Sicher, Ulrich. 28.
Sicher, Valentin. 38.
Sicherer, Fridli. 28, 32, 38.
Sigmund, Erzherzog von Tirol. 30.
Silva, Andreas de. 62, 131.
Silvanus, Andreas. 62, 130, 131, 134, 139, 207.
Smijers, A. 86, 100, 104, 105, 112, 113, 127, 129, 130, 155.
Staerkle, Paul. 14, 15, 23, 32, 39.
Stipplin, Chrysostomus. 15, 40, 151.
Stockem, Joannes. 62, 96, 102, 121, 133, 135, 139, 141, 187, 200.
Stoffeln, Kuno von. 7.
Strang, P. Johannes. 17.
Stucki, Hans, siehe Tugi.
Susato, Tielman. 96.
Swillaert (Souliaert). 96.

Tailer, Hans. 38.
Thürlings, Adolf. 22, 27, 28, 38, 93, 152, 155, 159.
Tirabassi, A. M. G. 155.
Tschudi, Aegidius. 72, 74, 75, 81, 90, 95, 104—109, 111, 113, 116, 117, 118, 151.
Tugi, Hans. 89.

Uhland, Ludwig. 115.
Ulrich VIII., Abt, siehe Rösch.
Ulrich von Württemberg, Herzog. 116.

Vadian (von Watt), Joachim. 8, 22, 30, 32, 34, 36, 42, 49, 153, 155.
Van Duyse, Florian. 79, 96.
Varnbühler, Engel. 23.
Vender, Jorius. 96.
Verbonet. 74.
Verdelot. 131.

Vergil. 117.
Viletti, Jakobus. 87.
Virdung, Sebastian. 49, 56, 62, 156.
Vogel, Emil. 156.
Vogeleis, Martin. 156.
Vogelmaier, Martin. 29, 48, 63, 101.
Vogler, Hans. 22, 23, 24.
Vogler, Katharina. 23, 156.
Von Arx, Ildefons. 14, 17, 27, 149, 152.

Wackernagel, Philipp. 71, 92, 124, 156.
Wannenmacher, Johannes. 37.
Wartmann, Hermann. 40, 149, 155, 156.
Wasielewski, J. W. von. 156.
Watt, Joachim von, siehe Vadian.
Weckerli, Adam. 35.
Wegelin. 15.
Wegelin, Karl. 22, 27, 151, 156.
Weidmann. 156.
Weitzmann, C. F. 156.
Werbecke, Caspar van. 61, 106, 110, 133, 136, 139, 190, 192.
Werra, Ernst von. 29, 156.
Wild. 63.
Wolf, Johannes. 49, 58, 68, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 86, 87, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 103—106, 110 bis 114, 118, 125—128, 156, 159.
Wunderlich, Heinrich. 32.
Wyrsungus, Marcus. 128, 129, 131.
Wyss, Georg von. 156.

Zacheus, Joan. 96.
Zahn, Johannes. 70, 76, 77, 156.
Zenck, Hermann. 156.
Zollikofer. 23.
Zwingli, Huldreich. 22, 42, 43.
Zwinker, Fritz. 36.
Zyli, Jakob. 20, 150.

Lebenslauf.

Als Sohn des Robert Nef † und der Frieda geb. Gröbli wurde ich, Walter Robert Nef, von Herisau, am 8. April 1910 in St. Gallen geboren. Dort besuchte ich von 1916—1922 die Primarschule, von 1922—1929 die Kantonsschule (humanistische Abteilung des Gymnasiums), an der ich im März 1929 die Maturitätsprüfung bestand. Darauf bezog ich im April des gleichen Jahres die Universität Basel. Ich fand reiche Anregung und Förderung in Vorlesungen und Übungen bei den Herren Proff. Bächtold, Bruckner, Dürr, Häberlin, Jacques Handschin, Heusler, Joel, Wilhelm Merian, Nef, Schmalenbach, Zickendraht und Zinkernagel. Das Wintersemester 1931/32 verbrachte ich in Berlin, das Sommersemester 1932 in Paris. In Berlin besuchte ich Vorlesungen und teilweise Übungen bei den Herren Proff. Blume, Nicolai Hartmann, Liebert, Hans Joachim Moser, Petersen, Richter, Schering, Johannes Wolf, in Paris bei den Herren Proff. Garric, Paul-Marie Masson, Michaut und André Pirro. Meine praktische Ausbildung, die ich in St. Gallen bei Frl. Gertrud Nef (Klavier) und Herrn Max Hohl (Theorie) begonnen hatte, setzte ich als notwendige Ergänzung zum Universitätsstudium, teils privat, teils am Basler Konservatorium, fort. Ich genoss den Unterricht der Damen und Herren Gertrud Götzinger (Gesang), Gustav Güldenstein (Solfège), Bruno Maischhofer (Klavier) und Dir. Hans Münch (Theorie). Ihnen allen, die mich während meines Studiums geleitet haben, insbesondere Herrn Prof. Dr. Karl Nef, der mich zur vorliegenden Arbeit angeregt und mir im Verlaufe ihrer Entstehung in jeder Weise mit Ratschlägen zur Seite gestanden hat, bin ich zu tiefem Danke verpflichtet.